Université de Montréal

Une sagesse qui ne vient jamais : esthétique, politique et personnalité dans l'œuvre de Guy Debord

par

Alexandre Trudel

Département de littérature comparée

Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D)
en littérature
option littérature et cinéma

Décembre 2010

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :

Une sagesse qui ne vient jamais :
esthétique, politique et personnalité
dans l'œuvre de Guy Debord

présentée par :
Alexandre Trudel

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Amaryll Chanady, présidente-rapporteur
Terry Cochran, directeur de recherche
Maxime Prévost, membre du jury
Jean-Marie Apostolidès, examinateur externe
Gilles Dupuis, représentant du doyen de la faculté

Résumé

Cette thèse se propose de réévaluer l'œuvre de Guy Debord en privilégiant la lecture de ses autoportraits littéraires et cinématographiques. Cette recherche favorise une réception de Debord mettant en lumière l'importance de l'écriture de soi dans l'ensemble de sa production. L'inscription de soi, chez Debord, passe en effet par la création d'une légende.

L'introduction démontre comment la trajectoire singulière de Debord témoigne d'un brouillage entre les frontières traditionnelles séparant l'esthétique et le politique. Elle explore les moyens pris par Debord afin de redéfinir le statut de l'artiste et la fonction de l'écriture dans le cadre d'une transformation d'une vie quotidienne. Dans ce cadre, la production artistique se subordonne entièrement au *caractère* de Debord, une personnalité qui se manifeste d'abord à travers la création d'un Grand style qui lui est propre.

En célébrant le primat du vécu sur l'œuvre, la manœuvre de Debord s'inscrit dans la tradition moderniste de l'art. Le chapitre II montre comment Debord souhaita participer à l'entreprise de politisation de l'esthétique qui définit l'action des avant-gardes historiques. On y explique notamment comment l'œuvre de Debord s'est construite à partir des ruines du surréalisme. Pour se distinguer de ses ancêtres, le mouvement situationniste rejeta cependant l'esthétique surréaliste du rêve au profit d'une nouvelle poétique de l'ivresse se basant sur la dérive et sur l'intensification du moi. La dernière section de ce chapitre se consacre à la question de la création d'un mythe moderne, volonté partagée par les deux groupes.

La troisième partie de cette thèse traite spécifiquement de la construction mythologique de Debord. Ce chapitre situe le projet mémorialiste de Debord dans la tradition littéraire française de l'écriture du moi. Il explore ensuite l'économie des sources classiques de Debord, en soulignant l'importance chez lui d'une éthique aristocratique issue du Grand siècle, éthique qui met de l'avant la distinction individuelle. Enfin, l'importance de la mentalité baroque est abordée conjointement à la question primordiale de la stratégie et de la manipulation.

Le quatrième chapitre aborde la question de l'identification. Quand Debord décide de parler de sa vie, il le fait toujours en employant des éléments qui lui sont extérieurs : des « détournements ». Son « mode d'emploi » des détournements est défini dans la perspective d'un dévoilement de soi. On explore par la suite la question de l'imaginaire politique de Debord, imaginaire qui convoque sans cesse des représentations issues du XIXe siècle (classes dangereuses, conspirateur, bohème). Ce dernier chapitre se termine sur un essai d'interprétation approfondissant l'utilisation répétée de certaines figures criminelles, notamment Lacenaire. On mettra de l'avant la fonction centrale qu'occupent le crime et la transgression dans la sensibilité de Debord.

Mots-clés : Guy Debord, autobiographie, grand style, avant-garde, mythe, baroque, stratégie, identification, conspiration, transgression.

Abstract

This thesis offers a critical reappraisal of the work of Guy Debord through a close study of his literary and cinematographic self-portraits. The research offers a reading of Debord that sheds light on the author's attempts at a "writing of the self". Such writing, according to Debord, is intimately connected to the creation of a legend.

The introduction shows how Debord's unique trajectory blurs the traditional boundaries that divide aesthetics and politics. It explores the various means through which Debord attempts to redefine the status of the artist and the function of writing through a transformation of everyday life. In this context, artistic production becomes entirely subservient to Debord's character, to his singular personality that manifests itself through the creation of a "Grand style".

By emphasizing the importance of lived experience over that of the work itself, Debord's maneuvers are entirely within the modernist tradition. Indeed, chapter II shows how Debord attempts to participate to the politicization of aesthetics, a project that is also central to that of the historical avant-garde. Special emphasis is placed on how Debord's work was constructed on the ruins of surrealism. To distinguish himself from his immediate predecessors, the Situationist movement substituted the Surrealist infatuation with dream states with a poetics of intoxication based on *dérive* (urban drifting) and on the intensification of the self. The last section of this chapter explores how both Surrealism and Situationism attempted to create modern forms of myths.

Chapter III deals specifically with the mythological construction of Debord's character. It situates Debord's late memorialist project in a distinct French tradition of the "writing of the self". It also explores the economy of Debord's classical sources, underlying his fascination with the aristocratic ethics of the "Grand Siècle". Finally, the question of the baroque worldview is analyzed in relation to Debord's various strategies of manipulation.

Chapter IV considers the question of identification. Whenever Debord speaks of his life, he only ever does so by using external elements, through the "détournement" of various literary and popular sources. We look specifically how such "détournements" participated to a complex revealing of the self. We then explore the question of Debord's political imaginary, which constantly conjures up images from the nineteenth century (the so-called "dangerous classes", conspirators, bohemians). This last chapter concludes with an interpretative analysis of Debord's recurring allusions to well-known criminal figures (such as Lacenaire) in his work, in order to explain the preeminent function that crime and transgression play in the author's sensibility.

Keywords : Guy Debord, autobiography, grand style, avant-garde, myth, baroque, strategy, identification, conspiration, transgression

Table des matières

Liste des abréviations

Puisque presque toutes les citations de Guy Debord proviennent de l'édition des *Œuvres* parue en 2006 (dans la collection « Quarto » de Gallimard), nous avons établi une liste de sigles qui permettront au lecteur d'identifier l'œuvre précise dans laquelle une citation est prise. Ces abréviations s'appliquent seulement aux œuvres majeures, livres ou scénarios. Sont exclus du système de nombreux textes souvent importants : manifestes, articles, lettres, notes, préfaces, etc. Ces diverses sources seront identifiées, au besoin, dans le corps même du texte, tandis que les abréviations suivantes seront intégrées dans les références mises entre parenthèses.

Œuvres de Guy Debord :

Hurlements en faveur de Sade [1952] : HFS

Rapport sur la construction des situations [1957] : RCS

Mémoires [1958] : MEM.

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps [1959] : PQP

Critique de la séparation [1961] : CdS

La Société du spectacle [1967] : SdS

La Véritable scission dans l'Internationale [1972] : VSI

In girum imus nocte et consumimur igni [1978] : IGI

Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici [1985] : CAG

Commentaires sur la société du spectacle [1988] : CSS

Panégyrique, tome premier [1989] : PAN.1

Panégyrique, tome second [1990] : PAN.2

“Cette mauvaise réputation…” [1993] : CMR

Guy Debord, son art, son temps [1994] : GDA

Autres abréviations :

Internationale lettriste	I.L.
Internationale situationniste	I.S

À la mémoire de Marguerite Lalonde Trudel (1916-1993)

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Terry Cochran, qui a si bien su m'accompagner dans ce long voyage que fut l'élaboration de ce travail. C'est beaucoup grâce à ses multiples lectures, suggestions, recommandations et corrections que, au fil de nos discussions, j'ai pu avancer jusqu'au point final.

Je remercie ensuite mes parents, Francine Bradley et Alain Trudel, ainsi que mon amour Malgorzata Depa, pour leur support constant et indéfectible. Je remercie aussi mon frère Dominique Trudel et tous les membres de ma famille pour m'avoir si souvent encouragé dans ce projet.

Merci également à tous ceux qui m'ont aidé au moment de l'écriture et de la relecture de cette thèse, notamment mes amis Marie-Andrée Laniel et Jonathan Lessard. Un merci spécial à mon ami Nicola Pezolet, grand connaisseur de la saga situationniste, avec qui j'ai eu de nombreuses et inspirantes discussions à propos de mon sujet. Sa passion, son savoir et sa perspicacité m'ont souvent aidé à peufiner mes hypothèses de travail. Je remercie aussi Jean-Marie Apostolidès, qui a généreusement partagé avec moi ses impressions sur Debord et son œuvre. Les échanges que nous avons eus ont largement contribué à ma compréhension d'une œuvre complexe et subtile.

Je désire également remercier Amaryll Chanady, Craig Ireland, Nathalie Beaufay ainsi que le département de littérature comparée de l'Université de Montréal.

Enfin, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour son appui financier.

1. Chapitre I : Introduction

1.1. Signification de Debord aujourd'hui

> Un grand style, comme les crimes parfaits, doit être longuement prémédité.
> Philippe MURAY

Plus de quinze ans après sa mort, le cadavre de Guy Debord continue de faire « déborder » quantité d'encre. Pour un individu qui avait été relativement ignoré de son vivant — si on exclut un cercle restreint d'amateurs —, la mort aura spontanément entrainé une popularité aussi intense que prévisible. Car il est vrai que durant les dernières années de sa vie, Debord a tout fait pour assurer sa gloire posthume et pour lancer son œuvre dans l'avenir. Le principal animateur de l'Internationale situationniste s'est lui-même construit un Tombeau, il a voulu matérialiser sa vie dans le Livre, en créant une œuvre mémorielle qui auréole sa personnalité d'héroïcité et qui continue d'influencer les vivants par-delà la mort. Mais à l'intérieur même de cette image d'un moi idéalisée que reproduit Debord, se dessine un autre trait fondamental amplifiant le mythe : l'engagement révolutionnaire du personnage ainsi que l'absence quasi totale de compromis qui accompagne cet engagement. Le parti pris idéologique de Debord s'actualise à travers des codes de vie au quotidien, et c'est en ceci qu'on peut véritablement parler d'*engagement* : le projet poético-politique, loin d'être accidentel ou second, détermine l'ensemble de l'existence de celui qui s'en fait le sujet. À une époque dominée par le cynisme,

l'opportunisme et l'absence de transcendance — cette dernière présuppose toujours que notre existence individuelle mérite d'être sacrifiée pour quelque chose de plus grand —, l'esprit et la vie de Debord, radicalement inactuels, provoquent l'incrédulité des contemporains. Debord a misé sur le scandale que représente pour les hommes de son temps la forme-de-vie qu'il a créée, dans le texte aussi bien que dans la vie quotidienne. C'est donc une image sanctifiante de lui-même qu'il a voulu véhiculer ; et c'est *avec* ou *contre* cette image que se débat nécessairement tout commentateur de l'œuvre[1].

Certains lecteurs de Debord estiment qu'on retrouve une division fondamentale dans l'œuvre entre, d'une part, le travail théorique-révolutionnaire et, d'autre part, l'œuvre mémorialiste tardive. Certains auteurs privilégient l'une ou l'autre de ces facettes, selon leurs propres intérêts[2]. Quant à moi — j'expose d'emblée ma position pour ne pas entretenir de malentendus —, je considère que la théorie et le projet révolutionnaires se subordonnent à un projet beaucoup plus vaste, à une conception « extrême » de l'art et de la vie. Il s'agit pour Debord de faire entrer la poésie dans la « vraie vie », seule façon selon lui de renouveler l'art poétique dans

---

[1] Jean-Claude Bilheran remarque que ceux qui écrivent sur Debord se sentent presque systématiquement dans l'obligation de se justifier, voire de s'en excuser (Bilheran 2007 : 171). Une telle attitude pieuse est bien sûr contraire à celle de Debord. Ce dernier résume sa mentalité dans la « Note » accompagnant sa traduction des *Stances sur la mort de son père* de Jorge Manrique, parlant de lui à la troisième personne : « il a depuis longtemps l'habitude de se comporter comme chez lui en toute chose pour laquelle il éprouve un goût réel » (Debord 2006 : 1507). Il me semble que Debord expose ici une leçon pertinente concernant toutes recherches intellectuelles (ou artistiques) : il n'existe pas une telle chose que des « spécialistes » pouvant légitimer leurs discours par leurs connaissances plus ou moins approfondies d'un domaine, mais seulement des « imposteurs » sachant se « comporter comme chez eux » là où une passion les mène.

[2] En généralisant, on peut dire que les critiques du monde anglo-saxon privilégient un Debord « révolutionnaire », tandis que les Européens et Français — possédant plus souvent les références nécessaires pour bien saisir la sensibilité classique de l'auteur de *Panégyrique* — démontrent une meilleure compréhension de l'aspect éthique et de la démarche intertextuelle de Debord. Micheal Stone-Richards commente, dans son article « Reflexion on the French and the American Perception of Guy Debord » (1999), les nombreuses divergences culturelles qu'on rencontre dans la réception continentale et américaine de Debord.

la seconde moitié du XX[e] siècle : « Ce dépassement de l'art, c'est le ″passage du nord-ouest″ de la géographie de la vraie vie, qui avait été si souvent cherché pendant plus d'un siècle, notamment à partir de la poésie moderne s'auto-détruisant » (Debord 2006 : 1465). La révolution représente seulement un moyen, et non pas une fin, dans ce projet qui consiste à faire de sa propre vie une œuvre en soi. C'est uniquement au sein d'un « jeu de la guerre » englobant la totalité du territoire (la vie et l'œuvre) que la théorie critique a pu, à un moment déterminé, jouer un rôle essentiel. Ainsi, dans cette perspective qui est la mienne, l'œuvre entière de Debord est complètement habitée par une subjectivité matricielle. Autrement dit, chez Debord, le terrain conceptuel se construit toujours dans un dialogue constant et nécessaire avec l'expérience vécue. La théorie est intimement rattachée à la conscience de son créateur : elle ne saurait prétendre à aucun statut d'éternité, comme l'affirmait d'ailleurs Debord en 1978 dans *In girum*. C'est pourquoi le critique Vincent Kaufmann rejette la distinction trop souvent faite entre un Debord « révolutionnaire » et un Debord « littérateur » :

> Il n'y a effectivement aucune raison de distinguer le discours autobiographique du discours théorique, puisque le vécu coïncide alors absolument avec le non-vécu, avec le sentiment de la perte de la vie. Il y a entre un livre comme *La Société du spectacle* et les œuvres autobiographiques de Debord le même rapport qu'entre l'*Essai sur l'origine des langues* et les *Confessions* de Rousseau (Kaufmann 2001 123).

Kaufmann privilégie donc une lecture *unitaire* de la production de Debord. Il est vrai qu'avec le cas Debord, on ne peut tenir compte de la « mort de l'auteur » annoncée un peu partout durant les années soixante, pour la simple et bonne raison que le domaine de l'expression et la vie sont intimement liés chez lui : « Pour savoir écrire, il faut avoir lu, et pour savoir lire, il faut savoir vivre » (Debord 2006 *VSI* 1109).

Bien sûr, dans toute œuvre textuelle, la production écrite se lie à la vie de son auteur, et il s'avère toujours possible de faire des liens entre l'œuvre et l'autobiographie. Chez Debord cependant, les liens unissant l'écriture et la vie se configurent autrement que dans le schéma classique, parce que c'est uniquement au sein du *bios* que se constitue pour lui l'œuvre ultime. Il ne s'agit pas seulement ici de « style de vie » ou bien d'« esthétisation du quotidien », concepts à la mode pour caractériser le mode de créativité privilégié par l'homme ordinaire de notre époque. Il s'agit aussi d'une conception héritée du modernisme européen, une conception de l'art qui lie profondément le style et l'éthique. Dans cette tradition qui va des poètes maudits aux surréalistes, on agit selon l'idée qu'il faut admettre dans le cœur de son existence l'esprit d'insubordination qui anime la poésie moderne — une poésie vécue en tant que rupture avec le monde. Pour Debord, la question de la révolution se pose donc à partir du noyau de l'existence : elle relève tout d'abord d'un choix éthico-artistique, d'une sensibilité, bien avant d'être le résultat d'une conscientisation politique.

En ce sens, l'inclinaison révolutionnaire de Debord est à rapprocher avec celle — purement formelle — de Baudelaire : « […] l'attitude politique de Baudelaire, notamment en 1848, est exemplaire : il ne se bat pas pour la République, mais pour la révolution, qu'il aime en tant que telle dans une sorte de l'art pour l'art de la révolte et de la transgression » (Bourdieu 1998 : 132). La révolution ne relève chez eux nullement de la raison, mais plutôt de la passion : elle équivaut à un mode d'être au monde. L'engagement révolutionnaire subordonne entièrement la forme-de-vie de celui qui en porte l'exigence : la révolution apparaît comme le moment politique de la négativité, moment qui impose des postures subjectives. Debord ne

s'y trompe pas quand il explique sa vision de l'articulation poésie-révolution dans l'important article « All the King's Men » (coécrit avec Raoul Vaneigem en 1963) : « Il ne s'agit pas de mettre la poésie au service de la révolution, mais bien de mettre la révolution au service de la poésie. […] Toute révolution a pris naissance dans la poésie, s'est faite d'abord par la force de la poésie » (Debord 2006 : 616). Dans le même ordre d'idée, Walter Benjamin soulignait la gémellité des sensibilités de Baudelaire et de Blanqui, qui représentent pour lui deux facettes complémentaires d'un même XIX[e] siècle traversé par un constant mouvement de rupture avec l'ordre bourgeois dominant. Ce n'est pas un hasard si la figure moderne de « l'artiste maudit » naît dans une époque soumise aux pulsions révolutionnaires les plus violentes : les artistes qui veulent transformer et « libérer » le champ esthétique se sentent souvent solidaires des mouvements de ruptures sociales. Ils y retrouvent le même mouvement de négativité qu'ils mettent en œuvre au sein de leurs médias respectifs. C'est pourquoi des caractères tels que Sade (à la moralité aristocratique) et Baudelaire (de type asocial) faisaient l'éloge de la révolution en tant qu'éthique de la transgression. Debord se positionne dans cette tradition.

Dans *Panégyrique tome 1*, Debord écrit qu'il veut revenir sur les traces de sa vie parce qu'il leur reconnaît un caractère édifiant : « je veux d'autant moins en dissimuler les traces que je les sais exemplaires » (Debord 2006 1658). Les traces sont exemplaires dans la mesure où elles témoignent d'un vécu singulier et unique dans sa forme réfractaire. Ce qui est révolutionnaire, chez Debord, c'est d'abord et surtout le vécu lui-même. Les mémoires ne sont que débris textuels d'une vie qui se prétend insoumise aux principales forces de l'Histoire. Une partie de la fascination qu'exerce Debord sur ses lecteurs provient justement de cette *image* — en partie

réelle et en partie idéalisée — d'une existence entièrement marquée par le refus et par l'insubordination.

Debord s'opposait au procédé de *séparation* s'effectuant selon lui dans toutes les sphères de la modernité. Une des séparations les plus tenaces et les plus difficiles à accepter pour l'homme contemporain, c'est celle qui divise le discours et l'agir, la pensée et la praxis. Même les révolutionnaires modernes n'échappent guère à cette division qu'encourage une époque qui force sans cesse les hommes à accepter d'odieux compromis. Debord prétend avoir vécu une existence exempte de toutes considérations pragmatiques, ce qui lui permit d'éviter les situations compromettantes : « Tout d'abord, il est assez notoire que je n'ai nulle part fait de concessions aux idées dominantes de mon époque, ni à aucun des pouvoirs existants » (Debord 2006 *IGI* : 1761). Dès lors, la vie privée de l'auteur n'est plus un domaine à préserver du regard, car la nouvelle conception révolutionnaire d'un art construit sur l'expérience subjective implique nécessairement une équivalence entre la vie et l'œuvre. Et le lecteur se doit de pouvoir vérifier une telle équivalence : « La discrétion sur ses affaires privées, jadis vertu aristocratique, est devenu de plus en plus le fait de petits-bourgeois arrivés », écrivait déjà Walter Benjamin à propos des surréalistes (Benjamin 2000b : 118). En ce sens, Debord renoue et avec un modèle antique de la pratique philosophique, qui ne distinguait aucunement la vie dans la pensée et la vie dans la praxis. Dans la tradition philosophique, Debord exemplifie la conception prémoderne de la vie dans la pensée en tant que recherche et pratique de la « vie juste », une vie coordonnée avec le monde idéal du Vrai. Dans ce modèle, la pensée ne revendique aucune autonomie : elle vaut uniquement en tant que détermination d'une recherche de la vie en tant que manifestation de la sagesse. Le

paradoxe, chez Debord, c'est que le modèle exemplaire d'adéquation entre la pensée et la vie qu'il propose ne se présente guère sous le signe de la Sagesse. Bien qu'il adopte parfois les traits du Sage, Debord revendique ses excès et les aspects délirants de sa personnalité. L'exposition des vices fait partie intégrale du modèle : la fidélité du sujet à ses propres appétits fait partie d'un modèle qui revendique sa « part maudite », sa fascination pour le Mal comme donnée fondamentale de la condition humaine.

Debord explique avec des arguments similaires à ceux de Benjamin les raisons pour lesquelles la plupart des révolutionnaires refusent d'évoquer leur vie privée et de narrer le cheminement de leur existence :

> Les hommes, le plus souvent, sont si portés à obéir à d'impérieuses routines que, lors même qu'ils se proposent de révolutionner la vie de fond en comble, de faire table rase et de tout changer, ils ne trouvent pas pour autant anormal de suivre la filière des études qui leur sont accessibles, et ensuite d'occuper quelques fonctions, ou de s'adonner à divers travaux rémunérés qui sont au niveau de leur compétence, ou même un peu au-delà. Voilà pourquoi ceux qui nous exposent diverses pensées sur les révolutions s'abstiennent ordinairement de nous faire savoir comment ils ont vécu (Debord 2006 *IGI* : 1770).

Debord se présente comme celui qui a refusé toutes les contraintes de l'existence moderne : il s'est uniquement préoccupé de l'assouvissement de ses passions. Le sens de la vie de Debord s'inscrit ainsi naturellement dans un champ héroïque, dans la mesure où sa capacité à refuser « le caractère illusoire des richesses que prétend distribuer la société actuelle » (Debord 2006 *IGI* : 1765) relève d'une force de caractère hors du commun, d'une lucidité rare. L'exposition de l'intime témoigne qu'une vie différente est possible et qu'une subjectivité émancipée peut s'opposer aux forces de l'époque. L'exemplarité des « traces » interpelle les sujets absents d'une action politique, et l'écrit mémoriel, même sanctifiant, vise à modifier le réel, en

prenant position sur lui. Si, à la fin de son existence, Debord croit que la contre-révolution a triomphé partout, au moins sa vie pourra servir de référence (positive ou négative, selon les dispositions morales de l'époque) pour les générations futures.

On peut lire les mémoires de Debord comme répondant d'une telle nécessité : transposer la révolution dans le domaine moléculaire, dans la chair du vivant. Si l'œuvre ultime de Debord consiste en sa vie même, les mémoires doivent transmettre cette vie via une « chute » nécessaire dans l'écriture, cette matière apte à transcender le temps. La volonté de Debord de se rapprocher, dans les textes mémorialistes, d'une certaine écriture du sublime va de pair avec la vision sublime qu'il possède de sa propre existence, qu'il décide de (re)produire dans l'ordre du légendaire. Faire de sa propre vie une œuvre d'art parfaite aura été son unique but.

On a souvent souligné comment la pensée de l'I.S. « dépasse » en quelque sorte les anciennes catégories de la philosophie politique moderne que sont la « sphère privée » et la « sphère publique ». Il y aurait d'un côté la vie privée, domestique et vulgaire, et de l'autre, la vie politique véritable, l'agora du peuple. D'un côté, la maisonnée (espace féminin de la reproduction), de l'autre, l'État, et la gloire virile qui s'y rattache. Selon cette conception, la politique véritable ne se produit qu'à partir de la sphère publique, qu'on identifie presque exclusivement à l'étatique à partir de la modernité. L'I.S. rejette cette conception classique du politique et développe une vision de la révolution qui se fonde sur un bouleversement de la vie quotidienne plutôt que sur une simple conquête de l'État. Cette idée nouvelle d'une micropolitique prenant racine dans le vécu intersubjectif sera adoptée avec enthousiasme par plusieurs mouvements de la *New Left*, mouvements qui partagent souvent un rejet des politiques instituées à partir de l'État ou du Parti. En ce sens,

l'I.S. a raison de se présenter comme opérant une tentative de dépassement des anciennes conceptions (de tendances léninistes) de la révolution.

Comme leurs ancêtres surréalistes, les situationnistes transposent donc le politique dans le domaine du désir individuel. Je souligne que ce dispositif relève plus volontiers de la tradition anarchiste que de la tradition marxiste. Malgré ses références répétées au prolétariat, le mouvement de Debord s'inscrit dans une tendance prônant la politisation de la vie quotidienne, avec pour moteur principal le désir individuel. Debord admet d'ailleurs aisément que le triomphe immédiat des mouvements de mai 68 se situe sur le plan d'une reconnaissance nouvelle des acteurs sociaux les plus marginalisés :

> Les mœurs s'améliorent. Le sens des mots y participe. Partout le respect de l'aliénation s'est perdu. La jeunesse, les ouvriers, les gens de couleur, les homosexuels, les femmes et les enfants s'avisent de vouloir tout ce qui leur était défendu […]. En se dressant contre cent oppressions particulières, ils contestent en fait le travail aliéné (Debord 2006 *VSI :* 1094).

Que Debord fasse l'éloge de cette reconnaissance identitaire, alors qu'il est loin d'être un communautariste, témoigne du caractère foncièrement égoïste (j'emploie ici ce mot sans connotation péjorative) de cette révolution rêvée. Sinon, inutile de rappeler que la grande fédéralisation de toutes les contestations particulières sous la bannière situationniste de « l'abolition du travail aliéné » ne s'est jamais produite[3].

Si Debord et ses camarades ont véritablement voulu renouveler les pratiques révolutionnaires pour les conjuguer aux nécessités de leur époque, on doit néanmoins reconnaître qu'ils furent aussi des parfaits produits de cette époque, avec les limites

---

[3] On peut conclure, en constatant cet échec, que plusieurs des présupposés des mouvements de mai 68 étaient probablement « pourris » dès le départ. Je reviendrai sur la question du politique dans le chapitre IV, où je soulignerai les diverses contradictions qui apparaissent dans la vision de la révolution de Debord.

que cette dernière suppose. Les hommes, en effet, sont rarement supérieurs à leur temps. Debord l'a bien compris, et c'est uniquement dans des monades du passé qu'il trouva un peu de réconfort à la fin de son existence. Lui-même, j'oserais même dire, n'a que partiellement réussi à transcender son époque. Il en est même un produit « exemplaire », mais paradoxal. Si Debord présente sous plusieurs aspects un caractère rempli d'archaïsmes, il n'en demeure pas moins pleinement intégré à la société spectaculaire, même si c'est sous le mode de la négativité. En ce sens, toute l'œuvre de Debord est marquée par une série de contradictions insolubles, et ce, même si elle prétend à une sorte de pureté doctrinaire. Je vais pour ma part privilégier une analyse de l'œuvre faisant ressortir les nombreux paradoxes qui la traversent. Le but d'une telle démarche n'est pas de « détruire » le mythe Debord, allant dans le sens d'une époque qui s'amuse à démolir ses anciennes idoles. Néanmoins, je juge le processus de « démasquage » absolument nécessaire, car le mythe hautement fonctionnel que Debord a construit autour de lui nuit grandement à notre compréhension de l'œuvre et, ultimement, limite le travail de lecture critique que commandent les temps présents. Debord ne doit pas échapper au processus de lecture qu'entraînent toutes les œuvres marquantes qui savent trouver leurs lecteurs, malgré l'image figée qu'il a voulu transmettre. Après tout, « on n'apprécie pas un homme selon la conception qu'il a de lui-même » (Debord 2006 *PQP* : 471).

Il s'agit surtout de souligner et d'expliciter les contradictions de Debord parce qu'*elles nous concernent tous* — du moins, jusqu'à un certain point. Je pense en effet que les paradoxes et les problématiques qui traversent le projet révolutionnaire de Debord sont aussi en partie les nôtres, citoyens d'un monde où l'économie politique détermine toujours autoritairement nos vies, et participants d'une économie culturelle

profondément modifiée par la récente prédominance de l'audiovisuel et des nouvelles technologies. Debord a souhaité vivre une vie radicalement différente, et mener parallèlement un projet de transformation radicale de la société. Nous n'avons peut-être pas tous cette volonté, mais le désir de vivre autrement et de modifier notre mode d'être-ensemble continue de motiver plusieurs d'entre nous. Debord s'est confronté aux limites de la liberté que permet le système actuel. Ses échecs, ses limitations et ses contractions sont certainement riches d'enseignement. Dans cette perspective, l'héritage de Debord, en tant qu'il participe au passé d'une certaine gauche occidentale, est *encore* à recevoir au sein d'un processus de dialogue libre et possiblement infini. C'est uniquement à travers sa constante actualisation, opérée par un travail de lecture et de réception critique, que l'œuvre de Debord pourra continuer de marquer les vivants. Et c'est seulement en dehors de tout dogmatisme idéologique — y compris le propre dogmatisme de Debord concernant le sens de son héritage — que le véritable sens du legs pourra éventuellement apparaître.

C'est pourquoi il convient de recevoir l'œuvre de Debord à la fois comme une provocation et comme un défi. Un défi, d'abord, à l'esprit de conformisme généralisé et aux habitudes préfabriquées qui marquent nos corps et nos esprits. On retrouve un aspect résolument « moraliste » dans la démarche de Debord ; si sa vie se présente comme *exemplaire*, ce n'est pas simplement sous le mode du modèle à suivre, mais d'abord et surtout par la liberté totale qu'elle revendique. C'est pour cette raison que, dans l'esprit de plusieurs, Debord représente une sorte de modèle indépassable de lucidité et d'action radicales pour une époque « posthistorique » ou « postpolitique». La défense passionnelle de la totalité de l'œuvre de Debord comme horizon ultime de

radicalité devient le leitmotiv de toute une frange de la critique[4]. La posture contraire, qui consiste en un rejet pur et simple, découle de la stratégie de division profondément ancrée dans toute la démarche de Debord.

Cette stratégie de division s'explique notamment par l'absence totale de séparation qu'on retrouve dans l'œuvre entre la dimension politique et la dimension esthétique. Pour Debord, le domaine de l'expression est *de facto* politique, tout comme le champ politique lui-même est soumis à des enjeux poétiques. Peu importe les médias utilisés, la démarche de Debord est toujours immédiatement politique, c'est-à-dire « prise » au sein d'un processus de combat visant la suppression des « conditions existantes ». L'art ainsi conçu comme véritable machine de guerre s'attaque à tous les conformismes (langagiers et existentiels) et à tous les ordres policiers de la société, au profit d'une liberté conditionnelle à l'abolition des forces qui la refoulent. On retrouve au sein de cette conception éthique une fusion parfaite entre l'expression et la vie, toutes deux conjuguées selon les exigences d'une liberté illimitée.

Un présupposé central de ce travail veut que l'art extrême produit par Guy Debord, malgré sa singularité, soit aussi typique de l'art « avancé » du XXe siècle. C'est-à-dire que Debord participe à tout un arrière-fond, visible ou latent, qui correspond à des procédés et des idéologies parcourant le siècle. À mon sens, l'œuvre de Debord gagne à être mise en contexte dans son temps et à être mise en relation

[4] Les critiques qui se positionnent comme des défenseurs de l'orthodoxie debordienne se trompent et se font duper. En se plaçant dans la position des « bons élèves » d'un Maître suprême indépassable, ils ne rendent pas justice au défi que représente l'œuvre de Debord, qui ne doit surtout pas se fixer en religion constituée. En outre, l'ironie et l'autodérision de Debord semblent souvent leur échapper. Jean-Claude Bilheran accepte humblement la position subalterne que produit selon lui naturellement l'œuvre de Debord : « Ceux qui, de près ou de loin, ont affaire à Debord, paraissent […] frappés d'imbécilité à côté de lui. Ils sont pétrifiés par cette méduse, ou médusés par cette statue. C'est parce que nous sommes des rejetons de ce chêne que nous semblons des glands » (Bilheran 2007 : 72).

avec des idées et des théories avec lesquelles, volontairement ou non, elle dialogue. Cette œuvre riche et complexe permet en effet de convoquer une série de problèmes et d'interrogations théoriques et esthétiques qui sont toujours d'actualité, et ce, malgré la récente disgrâce de l'idéologie de l'avant-garde artistique. Trois champs problématiques seront convoqués dans ma traversée de l'œuvre de Debord : la subjectivité (intensification et production du moi, importance de la mythologie, la question de la représentation et de l'identification), le sociopolitique (lien entre révolution et esthétique, le rapport aux classes dangereuses et à l'héritage des politiques conspiratrices) et le rapport à la tradition (importance du baroque et de la sensibilité classique, détournement du legs culturel, répétition de l'Histoire).

1.2. Le problème de la division de l'œuvre

Pour certains commentateurs, le film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) marquerait un tournant l'œuvre de Debord. Dans un entretien publié en 2001, Philippe Sollers affirme qu'on doit identifier deux Guy Debord distincts. Le premier, le plus célèbre, s'incarne dans la figure révolutionnaire et le théoricien marxiste à la tête de l'I.S. Le second Debord pour sa part abandonne la perspective révolutionnaire, écrit au « je » et choisit de faire une œuvre de mémorialiste afin de concentrer en une image juste « l'esprit du temps » et son rôle historique :

> On se réfère toujours aux débuts de Debord, à sa période héroïque, romantico-révolutionnaire, qui est très importante bien sûr, mais qui est liée d'assez près à tout un horizon qu'il faut bien appeler « marxiste ». Ce qui ne me paraît pas assez souligné, c'est la très nette différence qui s'opère à partir du film *In girum* […] L'œuvre cinématographique de Debord est l'un des grands chefs-d'œuvre singuliers et il faudra

> toujours opposer cela aux interprétations dissolvantes de groupes ou de collectifs. Comme s'il fallait, petit à petit, que cette voix personnelle se détache […] (Sollers 2001 : 56).

Il est en effet aisé d'identifier cette nouvelle « percée du sujet » dans ce film qui incarnant cette supposée « coupure » entre les deux aspects l'œuvre, la théorie critique et l'autobiographie. En effet, le long métrage débute par un exercice de critique sociale dénonçant la société spectaculaire et le rôle majeur qu'y joue le cinéma. Mais après cette première partie présentant un discours férocement dénonciateur des aliénations modernes, Debord affirme : « Au lieu d'ajouter un film à des milliers de films quelconques, je préfère exposer ici pourquoi je ne ferai rien de tel. Ceci revient à remplacer les aventures futiles que conte le cinéma par l'examen d'un sujet important : moi-même. » (2006 *IGI :* 1768). À parti de ce point central, le discours change d'objet et de ton ; Debord revient sur sa vie, ses actes, ses passions, (« Mais moi, n'ayant pas ressemblé à tous ceux-là, je pourrai seulement dire, à mon tour, "les dames, les cavaliers, les armes, les amours, les conservations et les audacieuses entreprises" d'une époque singulière » [Debord 2006 *IGI* : 1770]), superposant à ce discours énoncé à la première personne diverses images détournées de nombreux films ainsi que de beaux plans qu'il a ramenés de la ville de Venise. Debord ne s'adresse plus exclusivement aux membres directs de son entourage, mais plutôt à un public indéfini — qu'il représente d'ailleurs au début du film, montrant une photographie d'une salle de cinéma remplie de spectateurs anonymes, à qui il affirme : « […] dans le miroir glacé de l'écran, les spectateurs ne voient présentement rien qui évoque les citoyens respectables d'une démocratie » (Debord 2006 *IGI* : 1770) — public auquel il soumet de larges pans de sa vie autrefois confinée à l'obscurité.

Une connaissance approfondie démontre cependant que ce caractère subjectiviste est présent dès les débuts de la démarche de Debord. Il se trouve notamment déjà au cœur des *Mémoires* (1958) et des films *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) et *Critique de la séparation* (1962). Avant cela, le scénario *Hurlements en faveur de Sade* (1952) et le texte de l'émission radiophonique *La valeur éducative* (1955) comportaient eux aussi plusieurs éléments autobiographiques. Avant *In girum*, le « je » de Debord était bel et bien présent, seulement il se dissimulait à travers une écriture elliptique et codée, plus encore que celle qui sera utilisée dans les textes mémorialistes tardifs. Comme le précise Boris Donné, avant *In girum*, la dissimulation du moi, fonctionnant par allusions et par détournements, relevait d'impératifs idéologiques :

> De la part de Debord, le projet de composer des mémoires étaient doublement paradoxal : il impliquait de s'exprimer à la première personne […], et de construire un récit. Or il s'agissait là de deux contraintes en contradiction avec son intransigeante posture avant-gardiste. […] De sorte que l'usage souverain qu'il fera de la première personne dans ses œuvres tardives sera moins une facilité qu'une conquête (Donné 2004c : 47).

Si *In girum* témoigne bien d'un changement, c'est donc surtout à travers un renouvellement stylistique : omniprésence d'un « je » autrefois dissimulé et présence d'une prose en partie héritée du classicisme français. On ne peut pas parler ici d'un tournant radical dans l'œuvre, même si un « je » s'offre pour la première fois sans aucun détour. Une distinction purement formelle s'avère insuffisante pour diviser l'œuvre de Debord ; car si cette dernière est en effet marquée par l'emploi d'un Grand Style qui varie dans ses formes, le style demeure toujours l'expression des mêmes *puissances*. Le style est l'arme privilégiée d'un moi pris dans le jeu de la guerre.

Il apparaît certes naturel que ce soit uniquement à partir du moment où Debord cesse d'intervenir au sein de groupes d'avant-garde que s'opère un changement remarquable aussi bien dans l'intention que dans le style des discours. Après la dissolution de l'I.S. en 1972, la fin d'un horizon collectif de l'art change les paramètres : la voix de Debord, maintenant libérée des contraintes d'énonciation d'un groupe d'avant-garde, peut désormais se constituer dans son autonomie propre, alors que l'abandon de la perspective révolutionnaire invite à la rétrospection. C'est à ce moment-là qu'on assiste véritablement à une « percée du sujet » pleinement visible, à l'émergence d'un nouveau type de discours où la présence d'un « je » s'impose avec violence. On retrouve bel et bien une lente conquête du « je » dans la démarche de Debord, facilement identifiable dans le déroulement progressif de l'œuvre : ainsi, on passe des textes polyphoniques, lus à plusieurs voix, de *Hurlements en faveur de Sade*, de *La valeur éducative* et de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* au discours intimiste récité par le seul Debord de *Critique de la séparation*. Dans l'intermède, les *Mémoires* de 1957 camouflent entièrement le sujet : si Debord parle constamment de lui et de ses sentiments, c'est uniquement à travers le discours des autres, détournés à partir de nombreuses sources, certaines signifiantes, d'autres non. Ce « je » disparaît ensuite pour émerger de nouveau en 1978, avec *In girum*. Entre 1962 et 1978, plusieurs paramètres changent cependant, ce qui modifie la portée du « je » de Debord : ce dernier s'exprime désormais en dehors de toute dimension groupale, en tant que sujet entièrement autonome, libéré des obligations et des compromis nécessaires au maintien d'un groupe d'avant-garde.

Alors que les *Mémoires* de 1958 et la *Critique de la séparation* pouvaient se lire comme un discours que Debord adressait uniquement aux troupes situationnistes nouvellement constituées — leur exposant son passé ainsi que ses attentes envers la nouvelle Internationale — *In girum* ne s'adresse à personne en particulier, sinon à la postérité. S'il prétend toujours croire en la possibilité de la révolution, Debord présente les événements de mai 68 comme sa principale action historique[5]. Mais il est clair pour lui que l'événement révolutionnaire ne pourra jamais se reproduire comme tel : « Quand retombe cette fumée, bien des choses apparaissent changées. Une époque a passé » (Debord 2006 *IGI* : 1784). La grandeur de l'assaut de mai 68 — que Debord présente dans *In girum* comme le résultat de sa seule volonté — n'aura pas de précédent. Étrangement, ce fait d'armes est évoqué très rapidement dans le film, qui se concentre surtout sur les années lettristes — toujours présentées par Debord comme les plus décisives pour lui. Les années durant lesquelles tout paraissait possible, alors que « les arbres n'étaient pas morts étouffés ; et les étoiles n'étaient pas éteintes par le progrès de l'aliénation » (Debord 2006 *IGI* : 1771), sont définitivement passées. Tout ce qui reste, c'est une précieuse mémoire à transmettre au monde : « Qui pourrait, à présent qu'il n'en reste rien, comprendre cela ; hormis ceux qui se souviennent de cette gloire? » (Debord 2006 *IGI* : 1770).

L'abandon de la perspective révolutionnaire ne fait plus de doute dans les *Commentaires sur la société du spectacle*, publiés en 1988. Debord y affirme que :

---

[5] Selon Debord, c'est uniquement dans l'ombre de mai 68 que toutes les politiques d'émancipation peuvent désormais s'élaborer. Mais le réel sens de l'événement de mai 68 parait volontairement occulté par la société du spectacle. Sur ce point, Debord a évidemment raison, car on assiste dans presque tous les pays occidentaux à une très difficile négociation avec l'héritage traumatique de ces mouvements.

> Partout où règne le spectacle, les seules forces organisées sont celles qui veulent le spectacle. Aucune ne peut donc plus être ennemie de ce qui existe, ni transgresser l'*omertà* qui concerne tout. On en a fini avec cette inquiétante conception, qui avait dominé durant plus de deux cents ans, selon laquelle une société pouvait être critiquable et transformable, réformée ou révolutionnée (Debord 2006 *CSS* : 1605).

Vincent Kaufmann, dans son ouvrage *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*, remarque que les *Commentaires* abandonnent les concepts de la doxa marxiste dans leurs analyses critiques de la société actuelle (Kaufmann 2001 : 374). Mais l'abandon du messianisme révolutionnaire est en partie un faux problème. Cet abandon décelable dans les écrits tardifs dissimule en réalité une donnée que plusieurs commentateurs peinent à admettre : le triomphe de la Révolution ne fut jamais la préoccupation majeure de Debord. Seule la transformation de la vie quotidienne — donc la transformation de sa propre vie — a véritablement préoccupé Debord. C'est donc toujours ainsi qu'il faut procéder, quand on considère l'œuvre dans sa totalité : le discours tardif ne vient pas contredire celui du jeune Debord ; il vient plutôt révéler des traits latents ou dissimulés durant la période héroïque (lettriste puis situationniste). C'est dire qu'il ne faut pas conclure que le Debord moraliste « trahit » le Debord des débuts. Il y a, malgré les apparences, une réelle continuité entre les deux personnages : ce qui advient plus tard n'est qu'une reconfiguration d'éléments déjà en place, en latence, et dont on retrouve de nombreuses traces dans l'œuvre « de jeunesse ». Et c'est cette cohérence même qui, malgré la rupture, permet d'aller plus loin dans l'interprétation de l'œuvre.

Bien sûr, l'époque passe et se transforme, tout comme les hommes qui l'habitent[6] : on ne peut nier certains changements dans le parcours de Debord. À partir du constat de la disparition des forces révolutionnaires durant les années quatre-vingt, Debord comprend qu'il ne peut plus jouer sur ce tableau : son combat doit se déplacer sur un autre terrain. L'assassinat de son ami et mécène Gérard Lebovici va précipiter son mouvement de retrait des affaires du monde. C'est sur la question de son héritage qu'il va désormais concentrer ses forces. À la fin de sa vie, le seul combat valable pour Debord consiste à se défendre lui-même contre une société qui lui répugne, et qu'il peine à comprendre, avec son système de références classiques et sa paranoïa grandissante. L'offensive générale cesse, et Debord se replie dans une position défensive. Il s'agit désormais de protéger son héritage, et le sens que l'on doit y apporter.

Debord en vient peu à peu à considérer sa principale activité comme celle d'un *mémorialiste*[7] qui doit donner sa vision de l'histoire récente, et surtout, *qui doit diviser l'histoire future*. Ses écrits autobiographiques prennent alors une place singulière dans la stratégie de division qu'il a mise en œuvre toute sa vie : en présentant son existence comme « exemplaire » de la vie juste, Debord se positionne face à ses lecteurs futurs : ce qu'il exige d'eux, c'est soit l'adhésion complète, soit le rejet violent. Parlant de ses admirateurs tardifs, Debord affirme : « Il est vrai qu'ils

---

[6] « Le temps passe, en effet, et nous passons avec lui » était le titre, détourné de Blaise Pascal, d'une métagraphie composée par Debord en 1954.

[7] On sait que le vaste projet du *Panégyrique*, conçu par Debord dans les dernières années de sa vie, devait à l'origine contenir plusieurs tomes. On retrouve dans les *Œuvres* cette note des éditeurs : « Le tome troisième ainsi que les suivants restés à l'état de manuscrit furent brûlés dans la nuit du 30 novembre 1994, selon la volonté de Guy Debord » (2006 : 1691). Debord présentait ainsi l'aspect ambitieux de son projet dans *Panégyrique tome 1* : « Je serai obligé d'entrer dans quelques détails. Cela peut donc me conduire assez loin ; je ne me refuse pas à envisager l'ampleur de la tâche. J'y mettrai le temps qu'il faudra » (Debord 2006 *PAN.1* : 1658).

n'étaient pas prêts à en accepter tout, et j'avais toujours dit franchement que ce serait tout ou rien [...] » (Debord 2006 *PAN.1* : 1658). Voilà le non-choix devant lequel Debord place ceux qui reçoivent son œuvre.

À la fin de sa vie, ayant abandonné la prétention de pouvoir changer le monde, Debord ne peut qu'adopter la position du vieux sage, ou du « dernier gardien », pour reprendre l'expression choisie par Claude Rabrand :

> Dans un monde entièrement ravagé par l'économie, c'est-à-dire totalement dominé par le tiers état, tout est confondu et renversé, et s'il reste un ultime gardien qui se voue à garder l'archive et l'ordre engloutis sous les catastrophes de la représentation, il doit à la fois être prêtre et combattant, moine-soldat d'une cause certes désespérée, mais unissant indéfectiblement, dans le souvenir de l'arche perdue, la lance et l'écriture (Rabant 1997 : 177).

Peu à peu, Debord s'enferme dans une posture de Sage et de Juge, parachevant « sa métamorphose en un Censeur qui contemple de son regard de pierre un monde condamné à l'enfer de la séparation » (Apostolidès 2006 : 225)[8]. Cette posture hautaine et mélancolique a fait dire à certains que Debord ne fut qu'un « nouveau conservateur » de plus, un fanatique d'un ordre ancestral impossible à rétablir. Le caractère à la fois pessimiste et peu « démocratique » d'une telle position moraliste a

[8] Apostolidès propose une analyse pertinente sur la façon dont le Debord de la dernière époque s'est pris à son propre jeu, s'emprisonnant dans une image de pureté : « Guy Debord s'est pris pour lui-même, pour l'incarnation de la radicalité, de la lucidité et de la révolution, à un moment où celle-ci devenait justement improbable et demandait à être redéfinie. À force de fréquenter les morts, il a fini pas se figer en une image sainte, à laquelle les derniers fidèles venaient rendre un hommage pieux […] » (Apostolidès 2006 : 223). Apostolidès a raison en affirmant que la figure du Censeur devient lentement pour Debord celle qui subsume toutes les autres, « figeant le mouvement baroque créé auparavant par la multiplicité de ses identités » (Apostolidès 2006 : 223). Est-ce dire que l'œuvre tardive de Debord relèverait plutôt de la tradition classique-moraliste, reniant l'esthétique baroque des débuts? À mon sens, on ne peut affirmer une thèse aussi univoque. Premièrement parce que l'œuvre de Debord ne se laisse pas découper si facilement ; cette dernière est, dès le départ, complètement pénétrée par l'influence à la fois du baroque et du classicisme du Grand Siècle. Il y a en effet chez Debord un continuel balancement entre ces deux options stylistiques et éthiques. J'explorerai cette question en détails dans le chapître III. Même dans ses œuvres tardives, on éprouve parfois du vertige devant la multiplicité des identités et des figures en jeu dans ces autoportraits, malgré une fonction-auteure beaucoup mieux assumée dans sa posture d'autorité.

en effet scandalisé plusieurs admirateurs de la première heure. Mais en vérité, Debord ne fut jamais vraiment démocrate dans le sens moderne du terme, et son enracinement dans la tradition aristocratique est bien plus profond qu'on peut se l'imaginer. Si une morale à la fois pessimiste et aristocratique prend le dessus durant la période mémorialiste (1978-1993), elle demeure néanmoins une donnée primordiale pour bien saisir Debord dans son unité. Chez lui, l'intérêt la révolution trouve ses sources non pas dans un souci sincère pour la question sociale, mais bien dans une passion déchirante pour la temporalité. Dans ce goût pour le « passage du temps » se découvre la véritable passion qui a dominé le parcours de Debord.

Si on tient à séparer l'œuvre, plutôt que sur des données historiques ou stylistiques, il serait préférable d'évaluer les *effets du texte* pour mesurer les écarts. On peut classer les textes de Debord en deux catégories de *posture stratégique* : ou bien le texte compose une arme directement orientée vers l'*offensive* (on parle alors surtout des ouvrages théoriques et des manifestes programmatiques), ou bien elle est plus *défensive* dans le cas des mémoires[9]. Mais cette division s'estompe quand on comprend que ces deux ordres du discours ne représentent que des moyens différents de mener une même guerre. En ce sens, on peut partir du principe que chacun des textes de Debord relève de la même importance dans la démarche globale ; en pratique cependant, il n'est pas inutile de se concentrer davantage sur les textes de

---

[9] Mais même cette division ne va pas de soi. Si les textes offensifs cherchent à mobiliser des acteurs en faveur de la création d'une *nouvelle force révolutionnaire*, peut-on dire que les textes défensifs cherchent uniquement à consolider ou défendre une force déjà mise en place (dans le cas des Mémoires, il s'agit bien sûr de l'héritage de Debord en tant qu'ultime signifiant révolutionnaire pour son époque)? Rien n'est moins sûr, car même le mythe-Debord contient en lui-même une force mobilisatrice. C'est pourquoi je persiste à croire que les mémoires de Debord occupent aussi une fonction offensive, et qu'elles restent en partie tributaires du genre du manifeste. Le retour à soi qui s'opère dans les mémoires vaut ainsi comme une sorte de « manifeste politique révolutionnaire » : « L'autobiographie, c'est ici la critique sociale continuée par d'autres moyens, et l'exemplarité constitue en quelque sorte la preuve de la pertinence d'un discours théorique » (Kaufmann 2001 : 60).

nature biographique. On a d'ailleurs souvent souligné comment même les textes théoriques de Debord — *La société du spectacle* en tête — étaient remplis d'allusions biographiques. Mais *La société du spectacle* est un livre si lié à des luttes circonscrites, si lié à l'atmosphère d'une époque, qu'il est difficile de prévoir la postérité qui l'attend. En outre, l'idée que la théorie du spectacle soit la clé de la révolution à venir est loin de faire l'unanimité.

Dans tous les cas, il me parait présomptueux de présenter, comme le faisait Debord, *La société du spectacle* comme le plus grand ouvrage de tradition marxiste de la seconde moitié du XXe siècle, un peu comme le fut *Histoire et conscience de classe* de Lukács pour la première moitié. Seul l'avenir nous dira si l'ouvrage de 1967 continuera d'influencer les pratiques et les pensées révolutionnaires des générations futures — car tel est bien le seul critère pouvant évaluer la pertinence de cette reformulation théorique du problème de l'aliénation et de la fausse conscience au sein d'une société hypermédiatique. Debord pensait lucidement que « les théories doivent être remplacées » (Debord 2006 *IGI* : 1769), car le temps les use, comme il use tout ce qui est vivant. Les théories meurent et se repositionnent selon les nécessités des combats, alors que le *Mythe*, lui, peut perdurer, et continuer d'engager les hommes, d'influencer leurs actes et leurs pensées. Pour ces raisons, il est permis d'accorder une importance particulière aux textes s'inscrivant dans la tradition mémorialiste. Car c'est dans ses récits autobiographiques que Debord se construit en tant que mythe devant traverser le temps, et qu'il se produit lui-même en tant que légende. Les mémoires se présentent par ailleurs sous la forme du bilan, comme le résumé et la somme d'une vie. C'est à partir d'elles que tout le reste doit être réévalué : « Je dirai ce que j'ai aimé ; et tout le reste, à cette lumière, se montrera et se fera suffisamment

comprendre » (Debord 2006 *PAN.1* : 1658). Seuls les Mémoires permettent de saisir chaque moment au sein d'un ensemble plus vaste, parce qu'elles offrent une perspective éloignée sur une vie considérée selon sa signification globale au sein de l'Histoire.

1.3. L'œuvre comme potlatch

Quant à lui, le travail effectué au sein des Internationales (lettriste ou situationniste) n'est pas à négliger, mais il faut d'abord considérer les groupes comme des *objectivations* de leur chef (Apostolidès 2004 : 958), c'est-à-dire comme une forme de production de soi et un mode d'apparition privilégiés par Debord à certains moments de son existence. Il serait vain de nier le désir de communauté chez Debord ; mais chez lui ce désir est d'abord lié au domaine de la puissance plutôt qu'au domaine du partage, du dialogue et de la réciprocité. Les collectifs représentent pour Debord à la fois une mode d'extériorisation — en tant que concentration de forces, les groupes permettent à Debord d'accroître sa puissance et d'élargir son champ d'action — et un terrain choisi pour pratiquer le pouvoir, pour exercer une souveraineté. L'I.L. et l'I.S. font donc partie intégrante de l'œuvre de Debord, car elles représentent l'application pratique d'une volonté de puissance. Il y a bel et bien une *poesis* du groupe au sein des collectifs d'avant-garde, un mode de création d'un être-ensemble, avec une série de codes, de principes et de techniques de soi conjugués au pluriel. Mais Debord a toujours tenu à rester le maître du jeu. Je ne dis pas cela pour diminuer l'apport de tous les lettristes et de tous les situationnistes à leur groupe

respectif, mais force est de constater que Debord a toujours agi en tant qu'autorité suprême au sein de ces groupes, en indiquant la voie à suivre, en décidant des admissions et, plus souvent, des exclusions. Ce fut un *père-sévère* qui renia sa paternité.

J'ouvre ici une parenthèse : je tiens à préciser qu'en évoquant le legs de Debord, je persiste à employer ce mot « œuvre », même si ce terme toujours problématique le devient encore plus ici, car jamais Debord n'a voulu faire une « œuvre » dans le sens classique, « artistique », du terme. Giorgio Agamben, qui a connu Debord, a bien exprimé les raisons pour lesquelles le concept « d'œuvre » s'avère inadéquat :

> Je fais exprès d'éviter la formule « œuvre cinématographique », car il [Debord, NDA] a lui-même exclu qu'on puisse s'en servir à son sujet. « A considérer l'histoire de ma vie, a-t-il écrit dans *In girum imus nocte et consumimur igni* [1978], je ne pouvais pas faire ce que l'on appelle une œuvre cinématographique. » […] Au lieu d'interroger l'œuvre en tant que telle, je pense qu'il faut se demander quelle relation il y a entre ce qu'on pouvait faire et ce qui a été fait. Une fois, comme j'étais tenté (et je le suis encore) de le considérer comme un philosophe, Debord m'a dit : « Je ne suis pas un philosophe, je suis un stratège. » Il a vu son temps comme une guerre incessante où sa vie entière était engagée dans une stratégie (Agamben 2004 : 87-88)[10].

Debord n'a jamais envisagé sa production dans le sens de la constitution d'une Œuvre d'art, mais dans le sens d'une lutte entre un moi (souvent collectif) et le dispositif économico-politique d'une époque. En ce sens, l'écriture se soumet aux impératifs de la stratégie : elle apparaît uniquement dans un imaginaire guerrier. L'œuvre mémorialiste, c'est que ce qui reste après le combat, et les mots, ce sont les cadavres retrouvés sur le terrain de la guerre.

---

[10] Agamben passe sous silence le fait que Debord, lorsqu'il a décidé de publier chez Gallimard les scénarios de l'ensemble de ses films, a choisi pour titre *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978*.

L'*œuvre*, si on inclut dans sa définition des attributs tels que l'*unicité* et l'*immédiateté*, ne représente pas une totalité se refermant sur elle-même *pour pouvoir s'imposer tel un bloc monolithique à la tradition ;* l'œuvre ressemble plutôt à une *production* — un travail vivant qui dégage un *surplus* — toujours en action[11]. Certes, cette œuvre se compose sans cesse accompagnée de la préoccupation du legs et d'une obsession entourant son caractère de *don* (potlatch) par-delà la mort. Mais selon la vision que je défends, l'œuvre n'équivaut pas à une « somme » de soi lancée à l'avenir dans le but d'assurer la postérité de son nom propre[12], mais bien à un don pur et simple, non médiatisé, de son soi vivant. On retrouve chez Debord cette expérience d'une *production de soi vécu sous le mode du don.* Bilheran écrit à ce sujet : « Si l'on associe les deux idées de la grâce et de la vanité, on en obtient une troisième, qui est la bannière même sous laquelle se rangera Guy Debord : la *gratuité* » (Bilheran 2007 : 102). C'est donc la vie elle-même qui respire dans l'œuvre, comme preuve et comme manifestation d'une nouvelle forme d'existence possible. L'œuvre, en ce sens, équivaut au legs : un don de soi, ou une récollection de l'expérience vivante à offrir à l'humanité, dans l'ici et maintenant.

---

[11] C'est pourquoi je privilégie une définition plus large de l'œuvre, qui inclut le domaine de la production artistique, mais qui va bien au-delà : « Résultat sensible (être, objet, système) d'une action ou d'une série d'actions orientées vers une fin ; ce qui existe du fait d'une création, d'une production » (*Le Nouveau Petit Robert*).

[12] C'est aspect existe bel et bien, mais il est secondaire, décalé. C'est l'aspect temporel de l'œuvre qui assure cette possible transgression de la mortalité, cette passation de soi dans le temps, alors qu'au le moment de sa production, l'œuvre se vit au présent, dans son immédiateté. Chez Debord, l'œuvre se réalise toujours dans un dispositif qui inclut ces deux données qui s'opposent normalement : l'immédiateté de la production (don de soi non médiatisé, pure perte énergique, sacrifice) et la production médiatisée dans le temps, c'est-à-dire effectuée dans la perspective d'une transcendance permise par une matière théoriquement impérissable. En d'autres termes, Debord a toujours *voulu* et *su* que son œuvre allait marquer son temps, et probablement aussi le temps qui allait lui succéder. Il l'a constituée dans cette perspective, tout en proclamant paradoxalement le primat idéologique de l'immédiateté, son rejet de l'éternité, etc.

Ainsi la notion de potlatch, chère à Debord, définie comme un *cadeau qui met au défi* l'autre d'un cadeau plus grand encore, prend ici tout son sens : Debord « donnait » une partie de sa vie à ses amis, et réclamaient en retour des expériences de vie aussi riches que la sienne. Cette volonté de potlatch se trouve toutefois considérablement limitée par une volonté contraire, qui est celle d'un contrôle du sens de son héritage, qui s'affirme de plus en plus à partir d'*In girum* — quoique, déjà en 1972, en décidant unilatéralement de dissoudre l'I.S., Debord s'assurait un certain contrôle sur la portée historique de son groupe : « J'ai fait en sorte qu'aucune pseudo-suite ne vienne fausser le compte rendu de nos opérations » (Debord 2006 *IGI* : 1785). Le potlatch perd dans cette optique son caractère de gratuité, de pure dépense éliminant toutes dimensions utilitaires. Le don ne perd-il pas son caractère désintéressé dès qu'il se produit dans l'attente d'un contre-don ou d'un résultat calculé ? Jacques Derrida écrivait à ce sujet : « La temporalisation du temps (mémoire, présent, anticipation […]) engage toujours un processus de destruction du don : dans la garde, la restitution, la reproduction, la prévision ou l'appréhension anticipatrice, qui prend ou comprend d'avance » (Derrida 1991 : 27). C'est pourquoi la pratique du potlatch chez Debord semble assez singulière : elle est à la fois don *et* pari pour un résultat. Cette pratique s'inscrit chez lui dans une éthique de la transgression, car le potlatch subvertit la forme classique de l'échange ; en cela, la conception du potlatch de Debord s'inspire directement de celle de Georges Bataille.

Le potlatch, plutôt que se pratiquer au niveau du quantifiable, se produit dans le qualitatif, et engage une série de subjectivités devant témoigner de leur appréciation d'une qualité, en dehors de la valeur d'échange. C'est donc une pratique passionnelle dans laquelle la pure dépense, exercée sans considérations réalistes ou

pragmatiques, doit témoigner d'une admiration ou d'un dévouement sans bornes — il y a quelque chose près de l'hommage féodal dans le potlatch tel que pratiqué par Debord. Si ce dernier vit son existence et son œuvre sous la forme du potlatch, il ne s'attend pas moins à ce que les autres, admiratifs devant son œuvre et sa vie, fassent preuve d'une même capacité de pure dépense à son endroit. Debord éprouve en effet un besoin constant d'être reconnu, valorisé, chéri et protégé. Sa personnalité narcissique[13] a constamment besoin de s'éprouver dans des relations sociales et amicales : dans son fantasme de puissance, Debord doit toujours triompher dans l'échange, et être celui qui mérite les cadeaux les plus somptueux, les soumissions les plus totales. En ce sens, le potlatch situationniste équivaut aussi à un système de reconnaissance départageant la *grandeur* et la *valeur* respectives des parties en présence.

Je souligne les limites de l'éthique de la transgression de Debord, qui sont d'ailleurs les mêmes qu'on peut retrouver chez Bataille : alors que le potlatch prétend subvertir, voire détruire, les fondations mêmes de l'échange, il ne fait qu'en modifier les conditions d'exercice ainsi que les termes. L'échange demeure, et la question du quantifiable, même transformée via le retrait de l'idée d'*équivalence*, se pose toujours, mais dans un rapport inversé : l'échange doit désormais se produire dans un *rapport disjonctif* privilégiant la non-équivalence absolue des termes. Le potlatch ainsi défini est une éthique de la différence qui médiatise deux extrémités jugées dans

[13] Selon Apostolidès, Debord aurait vécu un renforcement narcissique lors du décès de son père biologique alors qu'il été âgé de 4 ans : « […] le jeune Guy a construit sa personnalité profonde à partir d'un sentiment de toute-puissance auquel les psychanalystes donnent le nom de narcissisme primaire : ce n'est pas l'enfant que l'on éloignait du père, c'est au contraire Guy qui était assez fort pour tenir le père à distance, l'enfermer ou même le faire disparaître, pour finalement prendre sa place. […] il en a également conclu qu'il était assez fort pour saccager le royaume du Père, le tenir éloigné et s'emparer de la femme aimée » (Apostolidès 2004 : 960-961). Le cas Debord mériterait à lui seul une étude psychanalytique approfondie.

leur différence qualitative essentielle, dans leur non-rapport sur le plan de la valeur. L'inégalité de la nature est le présupposé essentiel de la notion de potlatch pratiquée par Debord. Cette reconnaissance se produit suivant la logique de Sade : la morale humaine doit non pas nier l'inégalité de la nature, mais l'imiter, car elle correspond aussi à l'essence de l'homme en tant qu'espèce naturelle. C'est aussi là que réside la clé de sa *jouissance*.

L'aigreur de Debord, sa profonde déception communautaire, provenait justement du fait qu'il jugeait que son potlatch était toujours unidirectionnel, et que personne n'avait su bien répondre au don de soi qui définissait sa pratique de vie. On retrouve en effet chez Debord une haine farouche de ses propres disciples, comme on peut le lire dans ce texte incroyablement haineux écrit au moment de la dissolution de l'I.S., *Thèses sur l'Internationale situationniste et son temps* (1972). Ce qu'il reproche à ceux auxquels il attribue le nom de « pro-situs », c'est non seulement leur passivité, mais aussi, leur nullité profonde. Les pro-situs entrent dans le circuit du potlatch, mais ils ne redonnent jamais rien en retour : « Dans le "travail du négatif", les pro-situs redoutent le négatif, et aussi le travail. […] Pour accéder à l'affirmation, qui les tente fort, d'une personnalité autonome, il ne leur manque que l'autonomie, la personnalité, et le talent d'affirmer quoi que ce soit » (Debord 2006 *VSI* : 1109). Dans ce texte qui explique sa décision de dissoudre le groupe situationniste, Debord critique non seulement ses disciples, mais aussi tous les *camarades* membres du cercle restreint de l'I.S. Ce qu'on décèle derrière les critiques acerbes de Debord, c'est la déception de ne pas avoir su trouver de véritables *égaux*, c'est-à-dire des personnalités capables d'un don de soi équivalant au sien : « Debord reproche aux Narcisses de la société du spectacle de préférer à eux-mêmes leur propre image, de

n'être pas assez égoïstes en somme, de ne pas s'aimer vraiment. Il serait heureux d'être confronté à d'autres vrais égoïstes, pour réaliser, si je puis dire, la conspiration des Ego », affirme avec justesse Bilheran (2007 : 167)[14].

L'absence d'égoïsme affiché par l'individu contemporain cache, derrière un voile d'hypocrisie, une part d'aliénation, certes nécessaire pour la cohésion sociale, mais nuisible dans une certaine mesure pour l'intégrité psychique de l'individu. Pour Debord, la fidélité à soi-même constitue une pratique émancipatrice essentielle à tout processus révolutionnaire, même s'il faut néanmoins « marquer les limites précises qui bornent nécessairement cette autorité » (Debord 2006 *PAN.1*: 1659). Les limites qui bornent l'autorité naturelle du sujet sont celles d'une certaine vérité de la communauté, dont il convient bien sûr de reconnaître l'existence. Mais si l'Autre existe bel et bien, il n'est pas forcément mon égal, et rien ne me force à le considérer comme tel. C'est ici qu'entre en jeu l'importante part agonistique dans la sensibilité de Debord : la communauté n'est pas ce lieu qui met constamment à l'épreuve le postulat de l'égalité (on reconnaîtra ici la définition de la démocratie de Jacques Rancière), mais bien plutôt ce terrain de la compétition où les différents sujets peuvent se différencier sur le plan qualitatif. Cette sphère de l'agôn, ce sont d'abord les Grecs qui la mettent en place, au même moment où ils inventent la philosophie et la démocratie : « la cité, à la différence des empires et des États, invente l'agôn

---

[14] Comme le remarque encore Bilheran, ce recentrement révolutionnaire sur un certain égoïsme pleinement revendiqué ramène la pratique debordienne dans un « champ stirnerien » (dans sa correspondance, Debord écrit en 1976 : « Pour chacun, l'emploi de son temps et la reconnaissance des affinités se situent légitimement dans un champ assez stirnerien » (lettre à Jaime Semprun, 26 décembre 1976)). On peut ainsi faire de la célèbre conclusion de Stirner dans *L'Unique et sa propriété* un parfait résumé de la conception révolutionnaire de Debord : « Je n'ai basé ma cause sur rien. […] Dieu et l'Humanité n'ont basé leur cause sur rien, sur rien qu'eux-mêmes. Je baserai donc ma cause sur Moi : aussi bien que Dieu, je suis la négation de tout le reste, je suis pour moi tout, je suis l'Unique. […] Rien n'est, pour Moi, au-dessus de Moi! » (Stirner 1845).

comme règle d'une société des "amis", la communauté des hommes libres en tant que rivaux (citoyens) » (Deleuze & Guattari 1991 : 14). Hannah Arendt identifiait la dimension agonistique — qu'elle définit en tant que « passion de se montrer en se mesurant contre autrui » (Arendt 1999 : 253) — comme essentielle à l'invention de la *polis*, dans la mesure où, pour les Grecs, l'action politique est d'abord motivée par la recherche individuelle de la gloire[15]. Dans l'agora qui rassemble les citoyens-rivaux, chacun doit prouver aux autres l'étendue de ses mérites. Debord hérite d'une telle conception de l'être-ensemble en tant que confrontation entre divers prétendants. En ce sens, c'est bien plus à une communauté des *égos* qu'à une communauté d'*égaux* qu'il rêve. Seuls ceux qui soutiennent un moi aussi fort que le sien seront considérés comme des amis, c'est-à-dire des gens fréquentables : « Qu'est-ce que l'amitié ? L'égalité des amis » (Debord 2006 *IGI :* 1776).

On sait que Debord, s'il cite rarement cet auteur, partage la sombre vision de Thomas Hobbes sur la nature humaine[16]. Cet inconscient philosophique me permet de formuler cette hypothèse : Debord considère que l'abolition de l'État permettrait de redéfinir un certain égoïsme naturel occulté dans les formes sociales et juridiques de la société libérale. La société bourgeoise, en effet, impose historiquement le dogme du bien commun : le domaine de la production, malgré les inégalités énormes qu'il

---

[15] « En raison de sa tendance inhérente à dévoiler l'agent en même temps que l'acte, l'action veut la lumière éclatante que l'on nommait jadis la gloire, et qui n'est possible que dans le domaine public » (Arendt 1999 : 237). C'est dire que pour l'ancienne élève d'Heidegger, il n'y a pas d'action politique sans un minimum de vanité, sans la recherche d'une glorification posthume. Dans un tel schéma, le sujet doit se faire un récit imaginaire de sa propre importance dans l'Histoire.

[16] Debord évoque directement Hobbes dans son dernier film, *Guy Debord, son art, son temps*. Après avoir montré diverses images de la jeunesse immigrante ghettoïsée de France, une jeunesse ouvertement hostile à l'école publique et à la culture générale qu'on y impose, Debord tient ces propos : « Ce sont les plus modernes développements de la réalité historique qui viennent illustrer très exactement ce que Thomas Hobbes pensait qu'avait dû être vie de l'homme, avant qu'il pût connaître la civilisation et l'État : solitaire, sale, dénuée de plaisirs, abrutie, brève » (Debord 2006 : 1873).

génère, est presque systématiquement présenté comme bénéfique au plus grand nombre. Dans le capitalisme classique, une certaine forme d'égoïsme est tolérée, mais on le présente toujours comme structurellement nécessaire au système ; la perspective de gratification individuelle est le moteur de la compétition (entre individus, mais aussi au sein du marché), et donc aussi le moteur d'une production supposément « bénéfique » à tous. On tolère l'égoïsme individuel uniquement dans la mesure où ce dernier engendre des richesses à partager collectivement. On retrouve cette éthique protestante du capitalisme dans le discours social, qui présente presque toujours les grands patrons et les grands entrepreneurs de ce monde comme des *modèles* de réussite — leur exemple doit être gratifiant et édifiant — et comme des âmes généreuses productrices d'emplois et de revenus collectifs. Aujourd'hui, le personnage conceptuel de l'entrepreneur qui réussit dans les affaires remplace peu à peu le personnage de l'artiste, cette autre grande figure créatrice dont la fonction sociale et imaginaire fut si importante dans la modernité.

L'archétype du grand capitaliste, loin des anciennes représentations marxistes qui ont longtemps dominé, se présente désormais sous les traits sympathiques et bienveillants d'un grand *créateur*, d'un génie parfois illuminé qui sert sa collectivité en imposant ses visions. Debord comprit cette nouvelle représentation historique du « bon » capitaliste, et il voulut en donner sa propre version avec Lebovici, dont il admirait la réussite peu orthodoxe. Debord voulut rendre le personnage plus insupportable encore pour son milieu : « Lebovici est pour lui la nouvelle figure du prince renaissant. Intelligent, sensible, cultivé, puissant, il protège les arts et s'entoure de beauté » (Apostolidès 2006 : 175). Pour Debord, Lebovici est un héros du capitalisme, en ce sens qu'il méprise le milieu du cinéma qui a fait sa fortune, une

fortune qu'il utilise pour subvertir sa pratique des affaires. Lebovici est un héros moderne parce qu'il profite du capitalisme pour se *fabriquer lui-même comme sujet*, au risque de se retourner contre le capitalisme : « Gérard Lebovici ne s'intéressait aucunement à l'argent. Moi non plus, on le sait ; et ceci n'est qu'un des nombreux points sur lesquels nous nous ressemblions »[17], affirme Debord (Debord 2006 *CAG* : 1554). Lebovici parvient ainsi à transcender la logique capitaliste, et parvient à se créer en Égo, c'est-à-dire en sujet pleinement autonome, responsable uniquement de lui-même, et ayant conquis la liberté de témoigner une totale indifférence envers toutes déterminations extérieures. L'argent n'a aucun mérite en soi, si ce c'est celui de permettre une émancipation des exigences sociales et économiques, en premier lieu celles du travail salarié.

Debord comprend et accepte ces nouvelles règles du jeu que permet le capitalisme, et célèbre à sa façon la liberté qu'accorde la division du travail à quelques rares privilégiés. C'est d'ailleurs une des seules valeurs positives qu'il affirme avoir retenues de son enfance bourgeoise : « Je n'ai jamais vu de bourgeois travaillant, avec la bassesse que comporte forcément leur genre spécial de travail ; et voilà pourquoi peut-être j'ai pu apprendre de cette indifférence quelque chose de bon sur la vie […] » (Debord 2006 *PAN.1 :* 1662). En ce sens, le capitaliste moderne est un homme fort et puissant, il est l'incarnation moderne du Prince qui tire sur les ficelles du monde. C'est le véritable souverain moderne, en ce sens que c'est un stratège utilisant tous les moyens à sa disposition pour profiter de la plus-value, et donc du travail d'autrui. Le prince capitaliste s'élève au-dessus de l'humanité

---

[17] Il est possible de retourner cette affirmation contre elle-même : si Lebovici ne se soucie guère de l'argent, n'est-ce pas d'abord parce qu'il en possède beaucoup? Il est toujours facile aux riches de feindre le mépris de l'argent.

« ordinaire » et fonde sa propre liberté sur l'exploitation de cette *masse*. Sa supériorité, il ne l'a pas acquise par le de sang, par *héritage* — ce mot et son référent dégoûtent Debord au plus haut point —, mais, dans la mythologie populaire, par ses propres efforts acharnés et par sa propre détermination. Le capitaliste est par définition l'homme qui se construit lui-même, un *self-made-man*. C'est le sujet se produisant comme sujet supérieur en s'appropriant le droit d'exploiter le travail d'autrui et de « prendre » de son temps. Le temps des autres constitue en effet le fondement de sa fortune, et Debord comprend justement l'aliénation capitaliste contemporaine comme une appropriation du temps vécu par les impératifs de la production.

Debord éprouve sans doute une véritable fascination pour ces nouveaux princes que sont les capitalistes modernes, comme on le voit par exemple dans le pamphlet qu'il élabore avec Gianfranco Sanguinetti[18] en 1972, le *Véridique rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie*. Dans ce pamphlet, Debord fait parler son ennemi imaginaire, un industriel-aristocrate italien du nom de Censor. Tout comme lui, Censor est un homme cultivé et érudit, grand connaisseur de l'histoire et de la littérature universelle, citant Dante, Machiavel, Platon, etc. Malgré son parti pris pour le statu quo, pour le maintien du capitalisme en Italie, ce qui frappe le lecteur, c'est l'incroyable ressemblance entre Censor et Debord. Apostolidès avait remarqué cette étrange structure en miroir : « Entre le révolutionnaire qui veut la destruction du capitalisme et le réactionnaire qui souhaite le sauver, il n'y a guère

[18] Même si ce texte est attribué au seul nom de Sanguinetti, Jean-Marie Apostolidès soutient que plusieurs indices permettent de croire que ce texte est le résultat d'une étroite collaboration : « Étant donné les différences stylistiques entre la version italienne et la version française, le seconde étant plus élégante que la première, je croirais aussi volontiers qu'une partie du texte a d'abord été écrite en français par Debord, puis traduite en Italien par Sanguinetti » (Apostolidès 2006 : 167).

de différence. D'où le fait que le *Véridique rapport* peut être tenu pour la meilleure introduction aux idées du chef de l'I.S. » (Apostolidès 2006 : 169). Le point de vue politique adopté devient secondaire : ce qui compte, c'est la gémellité des ennemis, ces deux aristocrates qui manipulent le monde à partir de leur position respective.

Après l'aventure collective de l'I.S. et la déception communautaire qui s'en suivit, Debord ne recherche plus que des relations exclusives à deux têtes, avec Gianfranco Sanguinetti d'abord, avec Gérard Lebovici ensuite. Avec ce dernier, le rapport mimétique se prolonge jusque dans l'écriture et dans le caractère, mais Debord ne dédaigne plus ses imitateurs : « […] des centaines d'individus ont écrit comme moi, en reprenant le style, le ton que j'avais employés. Et pourtant, ils étaient plus souvent des esprits libertaires que des conformistes ou des valets du tyran. Si certains ont tant goûté mon style, c'est à cause des exemples de ma vie » (Debord 2006 *CAG* : 1550-1551). Lebovici adopte dès lors servilement la personnalité de Debord, et répond à la moindre de ses exigences. Leur relation débute lorsque Debord, en conflit avec son éditeur Buchet-Chastel, demande à Lebocivi de publier *La Société du spectacle*, alors que les éditions Champ Libre n'en détiennent pas (encore) les droits. Lebovici accepte de relever le défi, et cette sorte de rite initiatique convint Debord de la bonne foi du personnage : « C'est donc ce jour-là que Gérard Lebovici entra dans la voie du crime, qui l'a mené si loin depuis, séduit qu'il fut au premier instant par le style du voyou […] » (Debord 2006 *CMR* : 1819).

Debord réussit donc à séduire Lebovici avec son « style de voyou », et entraîna le producteur sur la « voie du crime ». Mais Lebovici, coupable d'être un homme d'affaires couronné de succès, doit sans cesse démontrer, par une série de cadeaux et de reniements, son engagement total envers le système de valeurs

debordien. Lebocivi entre dans l'échange et se met à pratiquer le potlatch : sa richesse fait qu'il doit chèrement payer afin de témoigner de sa sincérité envers un révolutionnaire dont le style de vie et les valeurs s'opposent théoriquement aux siens[19]. Dans cet échange, Debord ne promet rien en retour, comme le démontrent les contrats signés avec Simar Films, la compagnie de production cinématographique de Lebovici. Ces contrats, Debord a d'ailleurs voulu les publier, pour bien montrer comment dans cet échange le potlatch s'est retourné en sa faveur, comme il l'explique lui-même dans la note qui introduit l'ouvrage *Des contrats* : « Rien n'est égal dans de tels contrats ; et c'est justement cette forme spéciale qui les rend si honorables. Ils ont choisi en tout leur préférence. Tous sont faits pour *inspirer confiance d'un seul côté* : celui qui pouvait seul avoir mérité l'admiration » (Debord 2006 : 1843). Pour Debord, rien de plus normal à ce qu'un « serviteur du spectacle » ne lui offre des cadeaux somptueux afin de se rehausser à son niveau :

> Beaucoup d'encre a coulé sur le fait qu'il [Lebovici, Ndr.] avait racheté une salle au quartier latin, pour n'y faire projeter que mes films. On a trouvé extravagant un tel « cadeau ». Si, d'après ces journalistes, un cinéaste ne devrait pas accepter ce genre de cadeau d'un ami, on se demande quelle conception de l'amitié peuvent avoir ces pauvres gens ? Et quels cadeaux peuvent bien leur faire, à eux, leurs amis, s'ils en ont ? (Debord 2006 *CAGL* : 1553-1554).

Le style voyou et l'éthique du crime comportent plusieurs traits séduisants pour les esprits insoumis et provocateurs, vaguement mégalomaniaques, comme celui de Lebovici. Debord exige des gens séduits par son style qu'ils adoptent le sien, ainsi ses goûts, sa pensée et son système de référence. Son style, marqué par un certain

---

[19] Lebovici, en tant que directeur des éditions Champ Libre, était déjà reconnu par ses choix littéraires comme un sympathisant de la gauche radicale.

sublime et un ton polémiste virulent[20], devient l'unique moyen de témoigner d'une liberté transgressive dont il se considère le maître absolu. Alors que l'aventure situationniste lui avait fait côtoyer plusieurs esprits brillants, mais fort différents du sien (Jorn, Constant, Vaneigem, etc.), l'horizon intellectuel du Debord mémorialiste s'amenuise dramatiquement. C'est aussi en ce sens qu'il faut interpréter le motif du cercle se refermant sur lui-même qui traverse le film *In girum*, et qui revient dans les textes mémorialistes subséquents. Pascal Bonitzer, dans son analyse du film *In girum*, l'avait bien compris : « Un corps aussi centré, aussi fermé sur sa jouissance, aussi "encerclé" […] est sans doute voué à la nuit et dévoré par le feu […] » (Bonitzer, cité dans Debord 2006 : 1439). Dans son état de perfection absolu, Debord n'a plus guère besoin des autres : son système libidinal devient autoréférentiel, et se referme sur lui-même. Ceux qui veulent entrer en dialogue avec ce corps doivent alors le singer, entrer dans son économie fantasmatique. C'est seulement avec des doubles de lui-même (c'est-à-dire, des sortes de *disciples supérieurs*) que Debord se plait désormais à dialoguer. Une fois libéré des contraintes qu'impose le collectif, Debord cesse donc de se confronter à l'altérité, à des opinions ou à des personnalités différentes des siennes. La relation gémellaire qu'il recherche ne se présente plus que sous la forme d'un monologue à deux têtes. Malgré son rejet des disciples, Debord ne recherche plus que des « camarades » qui lui ressemblent en tout point, qui pensent et agissent comme lui, dans un rapport mimétique aussi accablant que celui qu'il reprochait auparavant aux pro-situs.

[20] Debord hérite de la tradition marxiste la pratique de l'insulte. De Marx à Lénine, les penseurs de cette tradition ont souvent préféré, lorsqu'ils s'en prenaient à une doctrine, s'attaquer à l'individu plutôt qu'à ses idées, en usant d'un ton brillamment ironique et sarcastique. Il faudrait un jour publier un ouvrage rassemblant les meilleures insultes jetées à la surface de la Terre par le camp gauche.

1.4. L'écriture et la vie

Debord s'est toujours plu à refuser les étiquettes qu'on pouvait lui accoler, en se présentant comme une singularité absolue, au point où plus aucun vocable ne pouvait convenir pour le définir. Sa propre distanciation de tous les milieux officiels du monde de la production fait partie du mythe qu'il veut entretenir. C'est seulement de l'extérieur, et jamais par obligation, que Debord accepte, à l'occasion, d'intervenir dans le monde de la représentation. Ce sont les passions de la vie quotidienne qui prennent chez lui le dessus sur toutes formes d'obligations, y compris celles que commande son « art ». Debord ironise d'ailleurs sur cette inadéquation entre lui et les impératifs de son temps : « Notre époque de technicien fait abondamment usage d'un adjectif substantivé, celui de "professionnel" […]. Personne ne peut douter que j'ai été un bon professionnel. Mais de quoi? Tel aura été mon mystère, aux yeux d'un monde blâmable » (Debord 2006 *PAN.1* : 1678). L'extériorité de Debord ne concerne pas seulement l'institution littéraire et artistique ; elle s'applique à l'époque entière. De cette inadéquation naît l'intempestivité de l'œuvre.

On ne s'étonnera pas que Debord s'imagine secrètement comme un *imposteur* : il *apparaît* en tant qu'écrivain ou en tant que cinéaste, mais ces fonctions-types ne correspondent pas à l'essence de son être : dégagé de toute obligation, y compris celle de constituer une œuvre, Debord ne se définit que par l'action. C'est donc, pourrait-on dire, avec une certaine honnêteté que Debord nie les étiquettes qu'on lui attribue : pour lui, les pratiques de l'écriture, du cinéma, ou même de la révolution, deviennent des moyens au service d'une cause qui transcende toute

activité spécialisée. Son rapport ambivalent au statut d'écrivain semble d'ailleurs récurrent, alors qu'il refuse moins volontiers le qualificatif de cinéaste. Dans *Panégyrique*, il rejette l'attribut d'homme de lettres quand, faisant allusion à son alcoolisme, il affirme : « Quoique ayant beaucoup lu, j'ai bu davantage. J'ai écrit beaucoup moins que la plupart des gens qui écrivent; mais j'ai bu beaucoup plus que la plupart des gens qui boivent » (Debord 2006 *PAN.1* : 1668). Et plus loin : « On conçoit que tout cela m'a laissé bien peu de temps pour écrire, et c'est justement ce qui convient : l'écriture doit rester rare, puisque avant de trouver l'excellent il faut avoir bu longtemps » (Debord 2006 *PAN.1* : 1670). Debord ironise ici sur le peu d'importance qu'il affirme avoir accordé à l'écriture tout au long de sa vie, bien qu'il mentionne du même coup qu'à chaque fois qu'il s'y est adonné, il a sciemment voulu atteindre « l'excellent ». Sa pratique de l'écriture fut donc sporadique et toujours intéressée, engagée dans un projet plus vaste, dépassant toute perspective purement littéraire.

Le travail de Debord va donc consister à formuler une utilisation du langage devant se conformer à l'exigence marxienne de « transformation du monde ». Debord bricole pour ce faire un style bien à lui : le style *insurrectionnel*, empruntant à différentes sources. L'emploi du langage est alors toujours calculé afin de créer le plus d'effets possibles sur les lecteurs, et pour les pousser à l'action radicale[21]. Boris Donné remarque, à propos de la théorie exposée dans *La Société du spectacle*, qu'en

[21] Cet usage polémique du langage est bien sûr complètement hérité du style programmatique du manifeste. Chez Debord, on devine aussi l'influence de *sermon* : lorsqu'il critique violemment les spectateurs modernes, les renvoyant à leur propre misère et à leur manque de volonté pour y remédier, ne fait-il pas, en quelque sorte, un usage nouveau de ce genre littéraire ancien, qu'il admirait d'ailleurs chez Bossuet ? Sur la nouvelle *force* que prennent les formules de Bossuet lorsqu'elles sont détournées par Debord, Bilheran écrit : « Pour illustrer la grâce où baignent les textes de Debord, prenons l'exemple de Bossuet, […] un grincheux qui martèle ses cadences pour distiller son fiel. Or les

> stratège de l'écriture, Debord entendait réduire le lecteur à sa merci en lui faisant d'abord éprouver une sorte de commotion : la théorie devait heurter, sembler « parfaitement inadmissible ». Elle devait produire aussi un sentiment d'écrasement en révélant, avec le concept protéiforme de spectacle, l'envahissement de toute la réalité sociale par l'aliénation liée à la marchandise et son pouvoir d'illusion (Donné 2004a : 20).

Cet effet d'assommement et d'étourdissement doit par la suite provoquer une modification de l'attitude du lecteur, et une possible conversion révolutionnaire. Ce manifeste pratique donc une sorte de terrorisme intellectuel, en agressant ses lecteurs, en créant un effet de désarroi et de panique au cœur du confort standardisé. À partir de la lecture de *La Société du spectacle*, de nouveaux aspects de la réalité doivent émerger, un changement perceptuel et intellectuel doit se produire, afin de rendre caduques aussi bien les prétentions de la société actuelle que les conceptions révolutionnaires passées : « Le premier mérite d'une théorie critique exacte est de faire instantanément paraitre ridicules toutes les autres » écrit Debord dans sa « Préface à la 4e édition italienne de *La Société du spectacle* ». (Debord 2006 : 1464). L'ouvrage ainsi conçu s'insère dans les affaires communes, et transforme irrémédiablement la réalité sociale sur laquelle il désire agir. C'est un livre qui convoque un lectorat particulier et une pratique spécifique : « […] à ma connaissance, c'est dans les usines d'Italie que le livre a trouvé, pour le moment, ses meilleurs lecteurs » (Debord 2006 : 1463).

L'œuvre entière de Debord ne s'interprète que dans la *conjoncture guerrière* dans laquelle est se situe immédiatement. Cette œuvre est par définition

---

expressions de ce pue-de-la-gueule et de ce peine-à-jouir, dès qu'elles s'incorporent aux lignes de Debord, deviennent vives comme une truite furtive dans l'eau claire d'un torrent. "Bernard, Bernard, cette verte jeunesse ne durera pas toujours" était la menace sardonique éructée par un ayatollah jaloux : cela devient une douce invitation au plaisir que murmure une délicieuse maîtresse enamourée » (Bilheran 2007 : 97).

circonstancielle, et refuse de se constituer dans l'universel. C'est pourquoi, même dans les ouvrages théoriques, il est malaisé de dégager les concepts mis en place pour les présenter sous la forme d'une doctrine pure — ce qu'on a d'ailleurs souvent reproché à la théorie du spectacle. Comme le dit Althusser à propos de la « singularité de Machiavel » : « S'il y a bien chez lui une théorie, il s'avère extrêmement difficile, et même impossible, de l'énoncer sous une forme systématique, dans la forme de l'universalité du concept, qu'elle devrait pourtant revêtir » (Althusser 1994 : 56). L'aspect conjecturel de la théorie est pleinement admis par Debord lui-même, qui conditionne le développement théorique à la lutte qu'il mène :

> les théories ne sont faites que pour mourir dans la guerre du temps : ce sont des unités plus ou moins fortes qu'il faut engager au juste moment dans le combat […] Aucune époque vivante n'est partie d'une théorie : c'était d'abord un jeu, un conflit, un voyage (Debord 2006 *IGI* : 1769).

Debord possède donc une vision extrêmement instrumentale et utilitaire de la théorie (« De même les théories doivent être remplacées, parce que leurs victoires, plus encore que leurs défaites partielles, produisent leur usure » [Debord 2006 *IGI* : 1769]), ce qui préserve la théorie de l'atemporel et de toutes prétentions à l'universel. Si on va au bout de cette logique, Debord sous-entend lui-même que son travail théorique n'est pas celui qui pourra lui apporter une gloire posthume.

L'écriture théorique, dans cette optique stratégique, se présente sous la forme d'une prise en charge du singulier : elle doit agir dans la conjoncture et prendre parti pour un nouvel ordre du monde. Elle se développe essentiellement dans un rapport à une pratique absente, mais convoquée. Pour comprendre le rôle que l'écrit joue dans ce nouveau dispositif, il faut « abandonner une conception qui fasse intervenir la seule théorie, pour une conception qui fasse intervenir la pratique » (Althusser 1994 : 58).

C'est pour cette raison que Debord ne se considérait pas lui-même comme un philosophe, et, sur cette question, il avait probablement raison — à moins de considérablement déplacer la fonction traditionnelle de la philosophie. C'est ainsi qu'apparaissent clairement les raisons derrière l'intérêt passionnel de Debord pour la stratégie (militaire ou autre), et les causes de son rejet très net du primat de la théorie. La pensée stratégique se définit justement comme une pensée de la conjoncture, et comme capacité d'agir au sein de circonstances toujours changeantes. Il s'agit d'un art pratique, et non point d'une science.

Il faut donc positionner Debord dans la tradition d'une pensée à la fois stratégique et « utopique révolutionnaire », et d'une écriture qui vaut directement comme « acte politique » :

> La conjoncture n'est donc pas le simple relevé de ses éléments, l'énumération des circonstances diverses, mais *leur système contradictoire* qui pose le problème politique et désigne sa solution historique, et en fait *ipso facto* un objectif politique, une tâche pratique (Althusser 1994 : 60).

C'est ainsi qu'Althusser décrit le genre littéraire du manifeste politique : comme un texte incluant en lui-même sa propre pratique, et comme méthode de rassemblement de forces dispersées en faveur d'une lutte à venir. La conjoncture, c'est justement l'état présent dans lequel se constate un antagonisme entre des forces sociales contradictoires ; le manifeste parie sur un mouvement tendant vers la création d'un nouveau rapport de force. Le manifeste met ainsi toujours en scène un lieu « vide pour le futur » (Althusser 1994 : 62), lieu qui interpelle un agent, un sujet capable « d'accomplir la tâche politique assignée par l'histoire » (Althusser 1994 : 62). Dans cette perspective, un manifeste ne présente pas tant une théorie qu'un projet à réaliser, et les moyens pour y parvenir à partir de la conjoncture présente : c'est un *hurlement*

en faveur d'un nouvel ordre social et politique. Même les manifestes artistiques fonctionnent dans une économie textuelle similaire, bien que la tâche qu'ils s'assignent demeure généralement limitée au champ artistique.

Ainsi, l'objectif de *La Société du spectacle* n'est pas tant d'exposer la théorie de l'aliénation présente que de lancer un appel pour la venue d'une nouvelle subjectivité libérée. Kaufmann écrit à ce sujet :

> *La Société du spectacle* reste un livre-météore, et c'est à mon sens le cas précisément parce qu'il ne s'agit que secondairement d'un ouvrage théorique. Son intérêt – son énigme – provient justement de ce qu'il fait passer une vie dans un style […]. En d'autres termes, *La Société du spectacle* donne une forme « théorique » à une position d'énonciation singulière, à un vécu (Kaufmann 2001 : 119-120).

Puisque ce livre doit témoigner d'une absence de vécu partout constatée, il intègre dans son énonciation le style impersonnel et scolastique que suppose l'absence d'une véritable subjectivité : « *La Société du spectacle* n'est pas pour rien le livre de l'interdiction absolue du "je". C'est un livre qui imite l'absence de vie et qui se profère comme de nulle part ou d'un autre monde » (Kaufmann 2001 : 124). Ce livre adopte le ton de l'impersonnel, de l'inorganique, et accumule ses thèses avec une froideur et une rigueur dont Debord n'a pas l'habitude. Il vaut comme un manifeste de la subjectivité-à-venir, mais seulement en ceci que partout il en constate la raréfaction. Au creux de ce désespoir qui prend acte de « l'achèvement » de la séparation en tant que processus d'atomisation du social, se dessine toutefois une promesse, celle du retour possible vers une vie immédiate, non médiatisée, non divisée. Dans cette « ontologie de la chute », une part maudite demeure pour une éventuelle rédemption messianique ; mais c'est un pouvoir bien terrestre puisque la tâche qui consiste à retrouver le langage de la communication véritable concerne tout

et chacun. Ce livre, à la fois pessimiste et utopique, peut se lire comme une actualisation, menée dans le cadre de la guerre présente, de la célèbre maxime de Hölderlin : « Là où croît le péril, croît aussi ce qui sauve ». Et malheur à celui qui protège le spectacle.

Depuis Platon, la tradition occidentale dresse une coupure assez nette entre la vulgarité des corps et la hauteur spirituelle des idées. Par sa pratique de l'écriture, Debord propose un modèle niant cette distinction fondatrice dans notre compréhension du phénomène littéraire. La tradition tient absolument à séparer la banalité du vécu et l'idéalité de la littérature, à séparer l'homme et l'œuvre. Debord refuse cette séparation et décide de prendre au sérieux, *de prendre à la lettre*, le contenu idéal — héroïque ou émancipateur — des Lettres, et les promesses de la philosophie. C'est bien ainsi qu'il faut comprendre l'idée situationniste du « dépassement des arts » : non pas comme un rejet de leur contenu, mais plutôt comme un désir de les faire passer à la vie. Debord rejoint ainsi le pouvoir démonique propre à la littérature moderne, depuis Don Quichotte jusqu'à Madame Bovary. Debord se réfère à cette force démonique contenue dans l'idéalité des Lettres dans un détournement de ses *Mémoires* de 1957 : « Les romans à la mode leur avaient tourné la tête. Ils se prenaient eux-mêmes pour des héros de romans » (Debord 2006 *MEM* : 443) — il est fort significatif que ce détournement se réfère dans son contexte originel aux responsables de la Fronde. L'enjeu consiste toujours à faire passer les signes dans le réel, à confronter l'ordre symbolique au vécu, à mettre l'idée au défi du vivant. La folie, le désespoir et le suicide sont des embuches récurrentes dans ce parcours faustien, de là les attributs héroïques dont aiment s'auréoler les perdants

magnifiques qui s'engagent sur cette voie. C'est pourquoi la vie de Debord, couronné par un suicide annoncé, relève aussi du *tragi-comique*.

Il conviendrait ici de préciser l'usage singulier que Debord fait du langage. Contrairement à ce que prétend une définition héritée du formalisme et du structuralisme, l'expression littéraire ne peut se limiter à cette idée d'un usage *intransitif* du langage, c'est-à-dire un usage autoréflexif devant s'opposer à un usage simplement *communicatif*. Loin de se limiter à l'exploration de sa matérialité signifiante, le langage chez Debord serait plutôt de l'ordre de l'*interventionnisme*. En effet, toutes les forces langagières tendent vers un seul but : celui de transformer le réel lui-même, en mobilisant des acteurs dans le rejet de leur assujettissement. Dans la tradition des avant-gardes, le langage, par-delà son aspect représentatif, devient *performatif :* il doit intervenir dans le réel, pousser à l'action violente, modifier les formes de la matière. Dans un manifeste, le langage tend à sortir de lui-même pour venir se loger au cœur du vivant. C'est dans cette optique que Debord décide d'habiter le langage dans un renouvellement complet de la pratique poétique : « Après tout, c'était la poésie moderne depuis cent ans, qui nous avait menés là. Nous étions quelques-uns à penser qu'il fallait exécuter son programme dans la réalité » (Debord 2006 *PAN.1* : 34-35).

C'est au sein du vivant que Debord se propose de faire advenir la poésie. Il y a bien chez Debord une certaine conception de l'*incarnation*, une vision particulière du verbe fait chair. Un des exemples les plus représentatifs de cette pratique se retrouve dans les cinq *Directives* peintes par Debord à l'occasion d'une exposition au Danemark en 1963. Plusieurs de ces peintures furent rapidement détruites par une bombe incendiaire posée par un provocateur et, dès lors, leur contenu fut

volontairement occulté, c'est-à-dire gardé secret. Ce n'est que récemment qu'on a appris le contenu précis de ces fameuses *Directives* inscrites par Debord : « Dépassement de l'art », « Réalisation de la philosophie », « Tous contre le spectacle », « Abolition du travail aliéné », et « Non à tous les spécialistes du pouvoir ; les conseils ouvriers partout » (Debord 2006 : 654-655). Boris Donné décrit ainsi la fonction spécifique de ces *Directives* : « elles devaient constituer la *doctrine secrète* de l'I.S. : une série de commandements formulés avec une simplicité désarmante, dont seuls les esprits les plus forts pouvaient saisir toute la portée » (Donné 2004b : 29). Avec cette série de slogans réservés à une élite d'initiés, on voit apparaître l'idée d'incarnation de Debord : les *Directives* sont des mots d'ordre qu'il s'agit de vivre concrètement, de faire passer dans la chair du réel. L'important, c'est ce passage entre l'idéal et le réel, entre la parole et l'action. Le verbe est premier, la chair vient ensuite, non pas comme *supplément*, mais comme réalisation (de la philosophie), comme accomplissement d'une dialectique.

La question de la *formule* est aussi importante, dans ses aspects stylistiques aussi bien que *magiques*. La formule, c'est justement une série de mots destinés à passer à la vie, à opérer des modifications dans la matière : c'est en ce sens que la formule détient un pouvoir presque magique. Mais la formule, c'est aussi le résultat d'un travail stylistique, d'une opération de concision au sein du vacarme informe des mots. Pour Boris Donné, Debord s'inspirait probablement de l'esthétique du sublime classique, codifiée par Boileau, selon laquelle « c'est parce l'inscription réussie énonce sous la forme la plus concise tout ce qu'elle a à dire qu'il émane d'elle une *aura* sublime ; celle-ci naît du violent contraste entre la grandeur de l'idée et le resserrement de l'expression » (Donné 2004b : 27). Les formules politiques ou

militantes, comme celles des *Directives*, dominent l'époque situationniste, et Debord ressent une grande fierté à voir inscrits sur les murs plusieurs de ses slogans lors des événements de mai 68 : « Il existe […] diverses sortes de livres. Beaucoup ne sont même pas ouverts ; et peu sont recopiés sur les murs » (Debord 2006 : 1461)[22].

En tant qu'« homme de lettres », Debord promeut un modèle interventionniste assez éloigné de la sage distance que partout on exige des intellectuels aujourd'hui : chez lui, les lettres ne doivent pas être contemplées, mais bien violemment vécues, elles doivent passer dans ces masses qui apparaissent enfin sur la « scène » en tant qu'agents de la transformation historique. Les mots et les slogans sont faits pour allumer des incendies, déclencher des révolutions, attiser le « sel de la terre ». L'attachement à une conception terroriste de l'écriture issue du genre du manifeste reste très présent, y compris dans les autoportraits dans lesquels c'est la biographie elle-même qui vaut comme une sorte de manifeste. Dans *Panégyrique tome 1*, le goût de la formule reste toujours lisible. Le *collage*, procédé d'avant-garde s'il en est, provoque dans les textes mémorialistes une sorte d'effet sublime en additionnant une série de formules disjointes, mais formant entre elles une série d'*images* évocatrices. Ici, le sublime naît dans l'ellipse, dans la suggestion, par le choc produit grâce à la liaison d'idées disparates : ce flottement du sens permet au lecteur de se construire sa propre représentation d'un récit transmis dans une forme volontairement parcellaire. C'est d'ailleurs une des raisons expliquant le pouvoir de fascination qu'exercent les écrits mémorialistes de Debord : ces derniers, par leur forme extrêmement allusive, laissent une grande liberté à chaque lecteur pour

---

[22] Sans oublier que Debord considère son célèbre graffiti peint sur un mur de Paris en 1953, « Ne travaillez jamais », comme une de ses plus grandes œuvres. Le resserrement extrême de l'expression constitue bien sûr une des modalités du grand style.

reconstruire le sens présupposé dans la juxtaposition ; de sorte que le lecteur peut aisément projeter ses propres fantasmes et ses propres illusions dans la série des événements évoqués.

Pour illustrer cette forme elliptique du discours, prenons cet exemple tiré de *Panégyrique tome 1* :

> Il y avait les rues froides et la neige, et le fleuve en crue : « Dans le mitan du lit — la rivière est profonde. » Il y avait les écolières qui avaient fui l'école, avec leurs yeux fiers et leurs douces lèvres ; les fréquentes perquisitions de la police ; le bruit de la cataracte du temps. « Jamais plus nous ne boirons si jeunes » (Debord 2006 *PAN.1* : 1667).

L'écriture fragmentaire et l'impression de discontinuité qui en résulte créent des images sublimes qui exigent la participation active du lecteur : « la composition par juxtaposition de citations ou d'éléments détournés aboutit […] à l'effacement des liaisons : au lecteur de restituer la logique secrète des enchaînements » (Donné 2004a : 15). Je remarque que cette forme fragmentaire du récit était déjà celle utilisée par Debord dans ses écrits autobiographiques de jeunesse ; pour exemple, l'ouverture à caractère intimiste du *Manifeste pour une construction de situations* écrit en 1953 :

> Et Vincent Van Gogh dans son CAFÉ DE NUIT avec le vent fou dans les oreilles. Et Pascin qui s'est tué en disant qu'il avait voulu fonder une société de princes, mais que le quorum ne serait pas atteint. Et toi, écolière perdue ; ta belle et triste jeunesse ; et les neiges d'Aubervilliers. L'univers en cours d'éclatement. Et nous allions d'un bar à l'autre en donnant la main à diverses filles périssables comme les stupéfiants dont naturellement nous abusions (Debord 2006 : 105).

J'en conclus que l'écriture mémorielle est nécessairement, pour Debord, fragmentaire, à l'image de la mémoire elle-même ; c'est dans le chaos que les souvenirs reviennent à l'esprit, et c'est ainsi qu'il convient de les transmettre.

À travers cette volonté constante d'insérer son existence dans un ordre narratif, la vie entière de Debord peut être considérée, en fin de compte, comme sa

seule et unique œuvre ; et elle est définitivement passée dans le Livre. De même que le terrain conceptuel se trouve chez lui intrinsèquement lié à la conjoncture présente (la guerre contre le spectacle), de même il n'y a aucune autonomie de l'esthétique chez Debord ; la production artistique ne vaut que dans la mesure où elle reflète la démesure d'une vie prise dans une situation de combat, avec l'investissement subjectif qu'une telle posture implique. Debord ne fait aucune distinction entre son œuvre et sa propre vie, et c'est notamment pour cela que son œuvre continue, malgré tout, d'échapper aux standards habituels : l'articulation auteur/texte/société prend chez lui des formes inédites. Les mémoires de Debord ne valent que *pour* et *par* cette vie directement vécue qu'ils magnifient à travers un reflet. L'obsession de la postérité qui semble soudainement hanter Debord dans les dernières années de son existence peut se comprendre comme le souci d'une juste et libre *production de soi* visant à perpétuer un moi idéalisé dans le futur. C'est son individualité même qui est en jeu dans le présent de la composition, dans cet instant angoissant de production et de don de soi. C'est ainsi que, chez lui, l'écrit se lie à la vie : uniquement dans l'*horizon de la mortalité*.

1.5. Le Grand style

> Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système.
>
> MUSIL, *L'homme sans qualités*

> Qui s'obligerait à tout dire, s'obligerait à ne rien faire de ce qu'on est contraint de taire.
>
> MONTAIGNE, *Essais*

Je désire maintenant affronter la question du style chez Debord, chez lui tributaire de la notion de *grand style* développée par Nietzsche. Car si Debord prétend mépriser les lettres et les fonctions sociales qui s'y rattachent, il cultive paradoxalement un certain culte du style, une recherche de l'excellence au niveau de l'écrit, qui passe pour suspecte. Quelques critiques ont d'ailleurs déjà souligné l'étrange usage stylisé du français classique chez Debord — avec son souci de concision, de pureté et de clarté — souvent pour la critiquer, n'y voyant qu'une forme de maniérisme démodé s'opposant à la pulsion démocratique. Pour Mario Perniola, au contraire, Debord atteint, par son utilisation singulière du grand style, une puissance inédite dans le siècle : « c'est pour moi une source de grande joie que d'avoir connu l'homme qui, dans la seconde moitié du vingtième siècle, a été la personnification du "grand style" : Guy Debord » (Perniola 2001 : 212). Que doit-on comprendre de cette affirmation? Que-ce que cela peut bien vouloir dire, que Debord ait *personnifié* le grand style dans son époque?

Il faut bien admettre, dans un premier temps, qu'une des forces de l'œuvre de Debord réside dans la présence d'un style insolant venant appuyer une forte

personnalité, certes démesurée selon les standards en vigueur, mais qui peut s'en plaindre à une époque où la modestie et la politesse dominent partout les discours et les caractères devenus trop souvent insipides? Debord lui-même sait bien que le scandale majeur se trouve là : « On est facilement coupable d'avoir du style, là où il est devenu aussi rare de le rencontrer que la personnalité elle-même. N'est-ce pas avouer son manque de considération pour l'esprit démocratique spectaculaire? » (2006 *CMR :* 1798). Aux puissances mortifères de l'anonyme et de l'informe, Debord oppose la puissance du grand style, c'est-à-dire le violent point d'incandescence d'un moi qui intensifie sa différence dans le langage et dans la vie.

Son œuvre ultime, Debord prétend l'établir au-delà la représentation. Cette œuvre, c'est la fabrication d'un *character*[23], c'est-à-dire la construction d'une personnalité forte, qui prétend se distinguer de celles de ses contemporains : « Je me suis employé d'abord et presque exclusivement à vivre comme il convenait le mieux » (Debord *CMR :* 1803). Le style exerce le *caractère*, et inversement ; comme s'il n'y avait pas de clivage entre le sujet et le langage. La vie et le style sont *complémentaires ;* ce sont deux terrains parallèles sur lesquels s'exerce le pouvoir d'un sujet souverain, c'est-à-dire d'abord souverain de lui-même, maître de ses passions. Mieux encore : le style est la face matérielle des puissances de la pensée et du ressenti. Selon cette conception éthique qui unit intimement la puissance du style avec le niveau d'émancipation de l'individu, on habite le langage de la même façon que l'on habite le monde : en esclave, ou bien en citoyen libre.

---

[23] Dans la version cinématographique de *La société du spectacle*, Debord détourne un extrait de *Mr. Arkadin* dans lequel le personnage joué par Orson Welles lève son verre et invite ses hôtes à boire à l'honneur du *caractère :* « Let's drink to character ».

Chez Debord, l'expression, l'écriture et le style ne relèvent donc pas uniquement de la forme ou de la rhétorique, mais bien davantage de l'intensité du vécu et de la pensée, comme l'a compris Cécile Guilbert : « Le style n'est jamais la forme. Toute pensée puissante trouve comme naturellement les conditions de sa formulation. La puissance du style est la puissance tout court » (Guilbert 1996 : 64). Dans *Panégyrique*, Debord écrit : « Le ton de ce discours sera en lui-même une garantie suffisante, puisque tout le monde comprendra que c'est uniquement en ayant vécu comme cela que l'on peut avoir la maîtrise de cette sorte d'exposé » (Debord 2006 *PAN.1* : 1661). Il faut donc admettre que, pour Debord, le grand style n'est pas une question littéraire, mais bien une question *existentielle* ; comme le rappelle Kaufmann, « le grand art, le grand style procèdent d'un art de vivre, n'en déplaise à ceux qui s'acharnent à le réduire à une rhétorique […] » (Kaufmann 2001 : 61). C'est dire que la qualité du vécu garantit directement la beauté du style, seul domaine capable de matérialiser une puissance de vie, et de projeter cette puissance dans le temps et l'espace.

C'est de cette manière qu'il est permis d'analyser la critique que Debord fait de l'emploi du français contemporain dans *Panégyrique* : il n'est selon lui que le reflet de la dégénérescence généralisée de la qualité de vie, de même que son appauvrissement témoigne de la fin de la conscience historique. Ceux qui ont réussi à échapper à cette détérioration de l'expérience qu'impose la domination spectaculaire maîtrisent nécessairement la langue mieux que les autres. L'emploi de la langue du XVIIe siècle et les détournements classiques permettent à Debord de contourner, dans un futur indéfini, la destruction — corollaire au déclin de la société française — de la langue française elle-même : « en se référant au vaste *corpus* des

textes classiques parus en français tout au long des cinq siècles antérieurs à ma naissance, […] il sera toujours facile de me traduire convenablement dans n'importe quel idiome de l'avenir, même quand le français sera devenu une langue morte » (Debord 2006 *PAN.1* : 1660).

Aussi, le style n'est pas uniquement présent dans l'écrit : il se lie intimement à l'oralité, en ceci que c'est dans le langage parlé que l'individu peut, sans le décalage temporel qu'implique l'effort d'écriture, faire l'emploi de ses forces immédiates. Ainsi, Debord affirme dans l'introduction du *Panégyrique* : « je vais pour ma part écrire sans recherche et sans fatigue, comme la chose la plus normale et la plus aisée, la langue que j'ai apprise et, dans la plupart des circonstances, parlée » (Debord 2006 *PAN.1* : 1660). Dans l'exercice oral de la langue cependant, c'est uniquement quand le sujet se trouve en position de *contrôle* que la grandeur du style peut advenir; dès que ce sont les autres qui tiennent les rênes de la conversation, les conditions de possibilité du grand style disparaissent :

> C'est généralement une triste épreuve, pour un auteur qui écrit à un certain degré de qualité, et sait donc ce que parler veut dire, quand il doit relire et consentir à signer ses propres réponses dans un procès-verbal de police judiciaire. […] Ainsi donc, je déclare ici que mes réponses aux polices ne devraient pas être éditées plus tard dans mes œuvres complètes, pour des scrupules de forme, et quoique j'en aie signé sans gêne le véridique contenu (Debord 2006 *PAN.1* : 1677).

Je conclus de ces remarques que le grand style est l'expression intime et matérielle d'une volonté de puissance. Lorsque cette volonté est contrariée par des circonstances contingentes limitant le champ d'action du sujet, le grand style se raréfie, la parole se délie, l'expression se fait esclave d'un échange qui lui échappe.

On retrouve ici la conception nietzschéenne du grand style comme expression directe de la santé physique et psychique, comme concentration de forces vitales

s'opposant à la maladie, à la faiblesse, à la dégénérescence. Le style, pour Nietzsche, se trouve du côté de la fertilité : « Tout d'abord, il faut qu'il y ait de la vie : et le style doit *vivre* » (Nietzsche 1979 : 183). C'est pourquoi le style est d'abord lié au corps de celui qui le profère : « Le style est ce qui s'entend du corps, en tant que celui-ci n'est accessible que comme "texte" » (Blondel 1986 : 163). Paradoxalement, c'est au moment où son corps l'abandonne que Debord se met à réfléchir à l'importance du style. Peut-être que Debord devinait comment le style est créateur de vie, et comment il se décode sur un plan corporel[24] : « L'abondance de vie se trahit par l'abondance de gestes. Longueur et brièveté des phrases, ponctuations, choix des mots, respirations, successions des arguments — il faut apprendre à tout ressentir comme autant de gestes »[25] (Nietzsche 1979 : 183). Le style, c'est une série de gestes, de *postures*, c'est-à-dire une traduction physique d'états spirituels et subjectifs. Il semble donc primordial dans le projet mémorialiste de Debord : le style fige son corps dans la pierre, et fait passer ses *postures* dans l'éternité.

L'importance nouvelle que prend la question du style dans les œuvres tardives ne doit pas nous faire oublier que Debord s'y référait dès les années soixante. Par

---

[24] « On ne peut saisir pleinement la notion nietzschéenne de "grand style" si on la sépare le la réflexion que Nietzsche mène parallèlement sur l'importance de l'élément physiologique dans l'art, qui constitue un préalable indispensable au style. En d'autres termes, ce dernier est étranger aussi bien au "au raidissement de la forme dans le pédant et dans le formel, qu'au pur délire dans l'ivresse" » (Perniola 2001 : 216).

[25] On doit ici faire un lien avec le genre médiéval de la *chanson de geste*, un des premiers genres littéraires médiévaux, dont l'intention glorificatrice et mémorielle n'est pas sans rappeler une certaine posture épique propre à Debord (il s'agit dans la chanson de geste de relater les événements glorieux et les actes héroïques de certaines figures du passé auxquelles la nation doit rendre hommage). De plus, le genre était relié à l'oralité, tout comme le grand style, qui se doit de rendre présent une certaine forme de corporalité. Debord s'est lui-même référé à cette tradition : en 1953, Debord compose une métagraphie – nommée *Histoire des gestes* – directement sur des bouteilles de rhum vides. Voici comment on décrit l'œuvre dans *Potlatch* : « Écrit avec des photos et des fragments de journaux collés sur des bouteilles de rhum, le roman tridimensionnel de G.-E. Debord, *Histoire des gestes*, laisse au gré du lecteur la suite des idées, le fil perdu d'un labyrinthe d'anecdotes simultanées » (Debord 2006 : 104). Debord écrit la même année dans son *Manifeste pour une construction de situations* : « Les gestes que nous avons eu l'occasion de faire étaient bien insuffisants, il faut en convenir » (Debord 2006 : 105).

exemple, dans *La Société du spectacle*, Debord écrit : « Sous les modes apparentes qui s'annulent et se recomposent à la surface futile du temps pseudo-cyclique contemplé, le grand style de l'époque est toujours dans ce qui est orienté par la nécessité évidente et secrète de la révolution ». (Debord 2006 *SDS* : 826). Déjà en 1967 donc, le grand style pour Debord ne constitue pas d'abord une question formelle. Il apparaît au confluent d'un projet de transformation du monde : le grand style est ici ce qui garantit la validité du projet révolutionnaire. Le philosophe lui-même doit adopter le grand style, seul moyen de parvenir à ses fins, comme le rappelait Nietzsche dans une citation qu'il attribuait faussement à son modèle d'écrivain français, Stendhal : « Pour être philosophe […] il faut être clair, sec et sans illusion. Un banquier qui a fait fortune a une partie des caractères requis pour faire des découvertes en philosophie, c'est-à-dire pour voir clair dans ce qui est » (Nietzsche 2000 : 90). Le grand style devient ainsi la forme idéale afin de transmettre une certaine lucidité du regard, une vision du monde dépourvue de la moindre illusion.

La définition nietzschéenne du grand style peut nous aider à mieux saisir l'emploi singulier qu'en fait Debord. Premièrement, Nietzsche lie le grand style à la volonté de puissance :

> Une chose est nécessaire. — « Donner du style » à son caractère — un art grand et rare! […] Ce seront les natures fortes, tyranniques qui savoureront leur joie la plus subtile dans une telle contrainte, dans une telle sujétion et un tel accomplissement dictés par leur loi propre […] En sens inverse, ce sont les caractères faibles, incapables de se dominer, qui *haïssent* la sujétion du style (Nietzsche 1997 : 235-236).

Seules des « natures fortes » et « tyranniques » peuvent s'adonner à cet exercice de contrôle de soi que représente la pratique du grand style. C'est-à-dire que ce sont

d'abord des natures *tyranniques envers eux-mêmes* qui peuvent pratiquer cet art. Pour Nietzsche, il s'agit surtout de *contrôler ses passions*, de ne pas se laisser dominer par elles : « Maîtriser le chaos que l'on est : contraindre son chaos à devenir ordre ; devenir nécessité dans la forme : […] devenir *loi* — : c'est la grande ambition » (Nietzsche, cité dans Blondel 1986 : 162). « Maîtriser le chaos que l'on est » signifie : se donner une loi, une forme, une direction, à l'ensemble des affects et des passions qui nous habitent et qui fragmentent notre expérience subjective. Pour Nietzsche, l'expérience subjective du sujet est par définition décousue, anarchique, informe. La forme est le produit d'une volonté de puissance qui veut donner une direction à une multiplicité de forces dispersées :

> Le grand style réduit et comprime les dissonances de la vie en une harmonie unitaire. En ce sens il est aussi violence […] : c'est la violence métaphysique d'une pensée qui impose aux choses la camisole de force de l'identité et fait d'elles les symboles d'un universel (Magris 2003 : 13).

Aux esprits supérieurs capables de pratiquer le grand style, Nietzche accorde le privilège d'exercer une certaine violence. Perniola vante d'ailleurs le caractère rugueux, voire déplaisant, de Debord :

> Nietzsche […] estimait que la grandeur d'âme n'est pas compatible avec les vertus aimables : « le grand style exclut l'agréable ». À une époque qui a fait de l'agréable et du désinvolte les qualités les plus reconnues, Debord se présente à ses contemporains de manière âpre et rigoureuse (Perniola 2001 : 212).

Cette violence de la pensée, que les auteurs s'imposent à eux-mêmes, se transfère aussi parfois au monde extérieur, surtout quand ce dernier ne se soumet pas au monde de la pensée, en se trouvant en inadéquation avec l'Idéal. On retrouve ici les prémisses provoquant la rupture entre Debord et le monde moderne, et son ralliement à un système anachronique de valeurs, associé au code d'honneur aristocratique.

Une personnalité surhumaine ne peut s'exprimer qu'avec grand style ; chez Debord, ce grand style prend la forme sentencieuse d'un sujet assuré de ses jugements : il additionne ses avis et ses directives avec une passion froide, à la fois *détachée* et *impliquée*. Le grand style présuppose donc l'acte de violence d'un sujet qui adopte le point de vue de la totalité, comme l'explique Claudio Magris : « Le grand style présuppose que l'on regarde d'en haut, ce qui implique l'existence d'un point d'observation élevé et d'une personne capable de se situer en ce point, de se poser en ordonnateur et en législateur » (Magris 2003 : 14). Comment mieux décrire la personnalité de Debord? Le concept de spectacle lui permettait d'ailleurs d'atteindre ce point d'observation extérieur sur le monde, et le jugement sans appel qui l'accompagne. Le désir de Debord d'opérer une critique qui puisse atteindre la *totalité* du social et de l'histoire implique l'existence de ce regard ordonnateur du monde dont la modernité a fait le deuil : « La totalité dont parle Lukács dans sa *Théorie du roman* présuppose non seulement la maîtrise artistique, mais, aussi et surtout, un sens unitaire de la vie, une valeur autour de laquelle [...] on puisse ordonner la multiplicité de l'expérience » (Magris 2003 : 19).

En devenant Censeur, Juge, Debord ne pouvait qu'adopter le grand style des moralistes : le grand style est par définition l'activité d'êtres humains qui se prétendent dégagés des habitudes et des affects qui ombragent la conscience de leurs contemporains. Le positionnement ex-térieur du philosophe, son intempestivité, provient d'un notable effort de *dégagement* des passions et des réflexes de la multitude. En ce sens, celui qui s'adonne au grand art et au grand style est un être clivé, qui se fait violence afin de dégager une puissance, une vérité, qui le dépasse. C'est pourquoi Nietzsche évoque la « sujétion du style » : les êtres forts sont ceux qui

se soumettent douloureusement à la discipline du style afin de découvrir un pouvoir qui les désarme en partie de leur volonté. Il est vrai que toute pensée nait dans un nécessaire acte de violence à soi-même.

C'est dans la frénésie baroque (reprise dans une certaine mesure par les romantiques allemands, auxquels Nietzsche s'oppose), avec son angoissante production d'images sans fin, que Nietzsche identifie le mouvement de décadence littéraire :

> À quoi distingue-t-on toute *décadence littéraire* ? À ce que la vie n'anime plus l'ensemble. Le mot devient souverain et fait irruption hors de la phrase, la phrase déborde et obscurcit le sens de la page, la page prend vie au détriment de l'ensemble : — le tout ne forme plus un tout (Nietzsche 1974 : 43).

Une trop grande dispersion des éléments élimine paradoxalement la vie qui les anime ; seule une concentration extrême permet d'illuminer, de rendre organique et fonctionnelle, une œuvre d'art. Il s'agit de créer, à travers cette multiplicité, une force supérieure, apte à agencer et ordonner la forme primitive et barbare qu'adopte toute expression dans sa première manifestation. On rencontre ici le paradoxal classicisme de Nietzsche, aussi présent, bien entendu, chez Debord. Selon la tradition, la concision et la force retenue du classicisme s'opposent à l'enflure baroque. Mais chez Debord, on retrouve une valorisation extrême de la *mentalité baroque*, alors que sur le plan stylistique, on privilégie nettement la clarté expressive des classiques du Grand Siècle (que Nietzsche admirait d'ailleurs tout autant que lui). Comment interpréter la cohabitation chez Debord de ces deux traditions distinctes? On retrouve cette même dualité dans la philosophie esthétique nietzschéenne, partagée entre la posture autoritaire du classicisme et le relâchement que permet l'ivresse.

Il faut d'abord rappeler que les adeptes du grand style ne sont généralement pas dépourvus des passions qu'il reproche souvent à leurs contemporains. Chez Debord, par exemple, on revendique pleinement ses passions et l'aveuglement qu'elles provoquent. Ce qui donne lieu, parfois, à de délicieux retournements de sens : par exemple, quand *L'Internationale situationniste* détourne la maxime de La Rochefoucauld, « Ce qui nous empêche bien souvent de nous adonner à un seul vice, c'est que nous en avons plusieurs », on comprend que la maxime doit signifier exactement le contraire que le sens originellement impliqué par son auteur[26]. L'éloge du vice et de la passion (amoureuse, guerrière, éthylique ou autre) est constant dans l'œuvre mémorialiste de Debord. L'amitié, la rupture, la violence font partie d'une série de passions que Debord reconnaît chez lui, et qu'il tente d'expliquer par son époque troublée : « la dégradation de toutes les conditions existantes est justement apparue à ce moment-là, comme pour donner raison à ma folie singulière » (Debord 2006 *PAN.1* : 1664). Ou encore, dans *"Cette mauvaise réputation…"* :

> « Le temps était sorti de ses gonds », pour le dire en termes shakespeariens, et cette fois c'était véritablement partout : dans la société, dans l'art, dans l'économie, dans la façon même de penser et de ressentir. Rien n'avait plus de mesure. J'ai été avant tout quelqu'un de ces temps-là (Debord 2006 *CMR* : 1820-1821).

Ici, Debord se positionne à la hauteur de son époque, qu'il définit comme étant marquée par la *démesure*, c'est-à-dire par l'éclatement de tout système normatif de références. À l'image de ces « temps-là », plus rien n'a d'équivalence, et Debord revendique ses passions, qui ne peuvent plus se mesurer à aucun critère préétabli.

---

[26] Debord hérite ce goût du détournement « subversif » des moralistes de Lautréamont, certainement l'auteur le plus important pour lui : les « *Poésies* sont un recueil composé de paragraphes de prose dont la plupart reprennent et renversent des formules de La Rochefoucauld, de Pascal, de Vauvenargues. En même temps qu'il annule ironiquement leur valeur d'instruction morale, Ducasse préserve l'éclat de leur forme ; il montre même comment la faire servir à la subversion des valeurs établies, ou plutôt de toutes les valeurs » (Boris Donné 2004a : 15).

Il y a dans toute passion un aspect dévorant, monstrueux, destructeur, qui s'oppose à la vie qui la porte. Nulle part ailleurs cet aspect délirant de la pulsion se retrouve si clairement exprimé chez Debord que lorsqu'il aborde sa passion alcoolique. Debord est pleinement conscient de l'aspect presque suicidaire de son ivrognerie, mais il l'expose sans gêne, presque avec amusement : « c'est un fait j'ai été continuellement ivre tout au long de périodes de plusieurs mois ; et encore, le reste du temps, avais-je beaucoup bu » (Debord 2006 *PAN.1* : 1669). La dernière déclaration de Debord, relative à son suicide, tente d'expliquer la maladie, une polynévrite alcoolique, qui l'affligeait et qui a détérioré sa condition jusqu'à la rendre insupportable : « C'est le contraire de la maladie que l'on peut contracter par une regrettable imprudence. Il y faut au contraire la fidèle obstination de toute une vie » (Debord 2006 : 1878). On découvre d'ailleurs, dans la fidélité surhumaine de Debord à son vice alcoolique, une similitude avec l'autodiscipline qu'exige le grand style : « Le style et la passion ont d'ailleurs en commun leur caractère impérieux et contraignant : ils exigent, tous deux, obéissance et discipline » (Perniola 2001 : 210).

En ce sens, Debord revendique sa part humaine, trop humaine, c'est-à-dire imparfaite, changeante, contingente[27]. Mais si la passion chez lui est dévorante, il ne laisse point paraître l'aspect irrationnel ou malsain de ses inclinaisons. Au contraire, il faut imaginer ici une sorte d'ascèse dans lequel le sujet se contrôle lui-même et dompte ses passions avant de les exposer. C'est déjà le processus ascétique à la base du grand style que décrivait Nietzsche : « Vivre dans une impassibilité formidable et

[27] À ce propos, Debord cite la correspondance de Machiavelli : « Machiavel écrivait à Francesco Vettori : "Qui verrait nos lettres, ... il lui semblerait tantôt que nous sommes gens graves entièrement voués aux grandes choses, que nos cœurs ne peuvent concevoir nulle pensée qui ne fût d'honneur et de grandeur. Mais ensuite, tournant la page, ces mêmes gens lui apparaîtraient légers, inconstants, putassiers, entièrement voués aux vanités. Et si quelqu'un juge indigne cette manière d'être, moi je la trouve louable, car nous imitons la nature, qui est changeante". » (Debord 2006 *PAN.1*: 1670)

orgueilleuse. […] Avoir et ne pas avoir, à sa guise, ses affects, son pour et son contre, daigner s'y laisser aller, pour quelques heures ; les monter, comme des chevaux […] » (Nietzsche 2000 : 272). Que Nietzsche identifie ce processus comme uniquement possible chez les personnalités aristocratiques n'est pas le fruit du hasard. Durant le Grand Siècle, ce sont bien évidemment les classes aristocrates qui se sont opposés à la concentration du pouvoir opérée lors du règne de Louis XIV. Ce sont aussi les aristocrates qui ont redéfini, à travers le raffinement de leur existence, un emploi ludique du langage au sein de la préciosité[28]. Debord et Gil Wolman, dans l'important article « Pourquoi le lettrisme ? », publié dans *Potlatch* en 1955, témoignent de leur admiration pour le « moment précieux » :

> Ainsi le mouvement « précieux », si longtemps dissimulé par les mensonges scolaires sur le XVIIe siècle […] est en passe d'être reconnu comme le principal courant d'idées du « Grand Siècle » parce que le besoin que nous ressentons en ce moment d'un bouleversement constructif de tous les aspects de la vie retrouve le sens de l'apport capital de la Préciosité dans le comportement et dans le décor (la conversation, la promenade comme activités privilégiées — en architecture, la différenciation des pièces d'habitation, un changement des principes de la décoration et de l'ameublement) (Debord 2006 : 1997)

La compréhension lettriste du phénomène précieux positionne la notion de grand style comme étant intimement reliée à un *savoir-vivre*, à la pratique stylisée d'une existence commune. Le langage devient dans le mouvement précieux un domaine de *distinction* dans lequel les honnêtes hommes entrent en compétition pour briller et se faire valoir. Debord partage bien entendu cette vision du langage comme sphère de l'agôn, comme milieu qui doit permettre un *dépassement de soi* assurant la gloire de l'individu : « Voilà l'idéal du juste milieu qui, au XVIIe siècle, est considéré

---

[28] Dans son article « Néo-stoïcisme et éthique de la gloire : le baroquisme chez Guy Debord » (2001), Michael Stone-Richards présente une analyse très complète de l'influence primordiale de la préciosité dans le système éthique de Debord.

comme un art de vivre autant qu'un art d'écrire » (Gauvin 2004 : 93). Cependant, la notion de langage s'élargit ici considérablement : les comportements mondains, les attitudes, les constructions humaines — tout devient *code* au sein d'un groupe qui partage une certaine notion de l'*honneur*. On a souvent défini la préciosité comme un « souci exagéré d'élégance et de tournures inhabituelles qui ont pour effet de cloisonner le langage et d'en faire un code secret, réservé aux seuls initiés » (Gauvin 2004 : 85). C'est notamment cet aspect *groupal* qui attire Wolman et Debord dans le mouvement précieux, de même que la prédominance de l'oralité sur l'écrit :

> Pour Mlle de Scudéry comme pour ses contemporains, il faut, si l'on veut se mêler d'écrire, « savoir le bon usage du monde, de la politesse, de la conversation ». Bref, au XVIIe siècle, l'écrit est subordonné à l'oral et le « bien parler français » considéré comme le modèle du « bien écrire » (Gauvin 2004 : 84-85).

Dans ce mouvement, l'écrit et l'oral se subordonnent à un *art de vivre* supérieur qu'expérimente une collectivité privilégiée. Selon Stone-Richards, là se trouvent « les mensonges scolaires » dénoncés par Debord et Wolman : la préciosité, loin de se limiter à un simple phénomène littéraire décadent, incarne un vaste phénomène culturel et moral dont la portée se doit d'être redécouverte par l'avant-garde qui désire agir sur la totalité sociale[29].

La préciosité désigne donc pour Debord les lois et les codes d'un monde aristocratique mû par un idéal de l'honneur dans l'art de vivre. Les aristocrates de l'époque classique, en effet, cultivent un raffinement extrême s'opposant à la barbarie initiale qui marque le développement historique de leur classe. Debord retrouve dans

---

[29] Dans sa manifestation française, la préciosité devient un courant culturel et moral beaucoup plus vaste qu'une simple école littéraire : en France, en effet, la préciosité « […] affecte les façons de pensée et de ressentir. En France, en 1640, il y a une société précieuse ; en Espagne et en Italie, en 1620, il y a une poésie précieuse » (René Bray, cité dans Stone-Richards 2001 : 89).

le moment précieux la mise en scène sophistiquée d'une forme de compétition où les individus sont amenés à se démarquer entre eux, par le mot d'esprit, l'audace, le courage, la finesse de l'expression et le bon goût. Le libertinage fait aussi partie de cette éthique, car il implique une liberté de mouvement dans le domaine amoureux que ne peuvent se permettre la majorité des humains, soumis au diktat religieux. La gloire est une « morale des passions » parce qu'elle implique que l'individu dépasse aussi bien ses propres limites que celles qui lui sont opposées de l'extérieur. Il doit, dans le jeu social, se « laisser-aller » au-delà de lui-même, pour prouver sa propre valeur.

En acceptant de se faire posséder par une passion, la partie est loin d'être gagnée, car c'est justement là que réside la plus grande difficulté du jeu : dans cet équilibre précaire qui doit s'établir entre l'excès passionnel et le contrôle de soi. Et c'est au sein de cette tension que réside la pratique debordienne du grand style : si le référent doit renvoyer aux émotions les plus vives, la formule doit briller par son éloquence contenue. C'est ainsi que derrière des expressions à la fois courtes et sobres se transmet l'ivresse du vivant : on retrouve ici un principe du sublime, qui se plaît à réduire en quelques mots la grandeur de l'expérience humaine. Et c'est uniquement sous les apparats de la raison que se transmettent les passions les moins avouables : « La raison comme base de tout — de l'univers, de notre participation à l'univers et de notre participation à autrui — est considérée de manière héraclitéenne, comme l'expression de ce qui est commun » (Stone-Richards 2001 : 98).

En fin de compte, c'est bien à travers une médiation de la passion que se découvre l'effet sublime que cherche à produire le grand style de Debord. Un journaliste du *Débat* décrivait d'ailleurs ainsi les particularités du personnage : « Ce

qui a fasciné chez Debord, c'est un style. Son impact : le résultat électrique d'une apologie du dérèglement de tous les sens coulée dans la fermeté froide d'une prose classique, quelque part entre Retz, Saint-Just et le Marx pamphlétaire » (cité dans Debord 2006 *CMR :* 1798). Avec Debord, on assiste à une concrétisation moderne de l'idéal classique, qui consiste notamment en une présentation serrée, mesurée et élégante des passions les plus folles et vaines, malgré leur violence destructrice[30]. Le rejet debordien de la psychanalyse s'insère dans une vision du sujet qui refuse la dimension pathologique et inconsciente : pour lui, la pulsion est naturelle chez l'homme, on ne doit pas chercher à la contrôler, ni à la rendre plus acceptable. Il s'agit bien sûr aussi d'une approche *rationnelle* des affects, un idéal qui présuppose un sujet en position de maîtrise : alors que les émotions sont de l'ordre de la nature, la raison, la mesure et l'intellect sont les attributs des hommes civilisés qui tentent de maîtriser leur propre *chaos*, mais non de le comprendre, de le justifier ni de l'excuser.

De cette tension produite entre la violence des affects et l'assurance raisonnée du style naît donc un certain effet sublime. Boris Donné résume ainsi la théorie du sublime classique :

> Le sublime n'a […] rien à voir avec la grandiloquence : […] une idée trouve une forme sublime quand elle s'incarne en une formule frappante et définitive, en une seule métaphore choisie pour sa valeur expressive (et non ornementale), dans le rapprochement violent, mais éclairant de certains mots (Boris Donné 2004a : 15).

Cependant, avec Debord, ce n'est pas tant la « grandeur » spirituelle de l'idée qu'il s'agit de condenser en une formule, mais bien plutôt la *démesure* de passions excessives. Je rappelle à propos de la question des spiritueux que tous les

---

[30] N'est-ce pas déjà ce qu'avaient accompli Corneille et Racine dans leur théâtre si représentatif de l'éthique aristocratique du Grand Siècle?

témoignages que l'on possède convergent vers cette version des faits : Debord était, parmi les lettristes et les situationnistes — tous, pour la plupart, de très bons buveurs —, celui qui « tenait » le mieux l'alcool, c'est-à-dire celui qui laissait le moins paraître son état d'ivresse. Ce fait nous laisse imaginer l'intense capacité de contrôle d'un sujet s'approchant d'états limites difficiles à supporter : la supposée « virilité » des alcooliques ne réside-t-elle pas justement dans cette fêlure qui advient entre un état extrême de dépossession de soi et une apparente maîtrise que le sujet exerce jusqu'à l'épuisement?

C'est justement cela le grand style : une appréhension de l'*excès*, propre à la psyché humaine, permise par la concentration des forces. Ce que Debord parvient à faire, c'est à *domestiquer la violence* qui marque son existence, en exprimant avec une économie de moyens désarmante l'excès propre à toutes pulsions, la violence de ces forces démoniques qui menacent l'intégrité du sujet. On rencontre d'ailleurs certainement un effet cathartique dans le grand style. Dans la collection debordienne de citations et de formules qui tentent de rendre l'effet du temps qui passe et de la mortalité qui efface tout, ne retrouve-t-on pas aussi une certaine façon d'appréhender la mort, en la rendant acceptable à l'esprit ?

Quand il écrit « il n'y a pour moi pas de repos […]. La sagesse ne viendra jamais » (2006 *IGI :* 1788-1789), Debord veut signifier ceci : il sera fidèle jusqu'au bout à cette passion dévorante qu'il a décidé de vivre pleinement, sans la conjurer. Sa passion de l'ivresse, qu'il identifie à son attachement mélancolique au violent « passage du temps », n'est qu'une modalité dans ce conflit entre le sujet et des puissances qui le transissent. En ce sens, Debord se rapproche, même dans son classicisme, d'un certain baroquisme qu'il appréciait, celui de Shakespeare ou de

Calderón : le baroque de la folie destructrice intrinsèque à toute position de souveraineté absolue ; le baroque qui expose ce moment où la raison se retourne sur elle-même pour devenir pure volonté de puissance, en détruisant tout sur son passage.

2. Chapitre II
Héritages de l'avant-garde :
l'art comme machine de guerre

> Ce que l'on appelle développement historique repose somme toute sur le fait que la dernière forme considère les formes passées comme des étapes menant à son propre degré de développement, et, comme elle est rarement capable […] de faire sa propre critique — il n'est naturellement pas question ici des périodes historiques qui se considèrent elles-mêmes comme des époques de décadence — elle les conçoit toujours sous un aspect unilatéral.
>
> Karl MARX

La production de Debord s'inscrit dans l'horizon des avant-gardes historiques des années 1910-1950. L'ensemble de son œuvre ne peut bien se comprendre en dehors de ce dispositif culturel mis en place au début du siècle, et dont il faudra déterminer les enjeux. Enfants de dada et du surréalisme, Debord et l'I.S. prolongent des pratiques développées par leurs ancêtres directs. Si presque tous les commentateurs reconnaissent l'importance de l'héritage surréaliste dans les mouvements lettristes et situationnistes, encore peu d'entre eux ont analysé en profondeur les ramifications de cette influence. Certaines idées fondamentales sont partagées par les deux mouvements : celle d'une révolution totale vécue dans la vie quotidienne, ainsi que celle d'une spatialisation de l'expérience subjective opérée à partir des matériaux urbains (les flâneries surréalistes et les dérives lettristes). Les situationnistes aspirent comme leurs prédécesseurs à une révolution permanente de la vie quotidienne, mais ils poussent la méfiance envers les institutions artistiques et envers la représentation jusqu'à ses ultimes limites. Pour que la vie elle-même

devienne création, une œuvre d'art valant en soi et pour soi, les situationnistes s'approprient un objectif rejeté par le mouvement surréaliste, qui en porte pourtant les bases : celui du dépassement de l'art. Les situationnistes désirent aller plus loin encore et tentent d'abolir la représentation, en créant une avant-garde sans œuvres. S'opère ainsi entre les deux mouvements un passage entre deux esthétiques contradictoires, un passage entre une esthétique basée sur le rêve et sur le choc *subi* et une esthétique de l'*ivresse* issue d'une subjectivité désormais active et centrale. Il ne s'agit pas d'une coupure nette, mais bien plutôt d'une reconfiguration, qui fonctionne pleinement selon le schéma des avant-gardes. On retrouve en effet des liens nécessaires entre le rêve surréaliste et l'ivresse situationniste, si bien qu'il convient davantage de parler d'un passage souterrain reliant ces deux constellations distinctes, mais exerçant une force attractive une sur l'autre. En explorant les différents circuits reliant ces deux modalités de l'avant-garde, il sera possible de mieux identifier la force singulière de l'œuvre de Debord, qui se situe justement dans cet intervalle entre le rêve (la constitution mythologique de soi) et l'ivresse (la mort de l'intention).

J'analyserai donc les liens organiques unissant ces deux pratiques esthétiques en expliquant comment l'œuvre de Debord s'inscrit dans une tentative de « dépassement » du surréalisme. L'avant-garde artistique advient comme force historique en tant que rupture : c'est toujours contre les forces du passé et contre les traditions artistiques instituées que les avant-gardes prétendent construire les arts du futur. Par ce geste de rupture sans cesse répété, les avant-gardes instituent une paradoxale « tradition du nouveau »; mais chaque groupe s'imagine arrivé au terme de l'histoire qui préside cette logique. Les surréalistes prennent bien soin de s'imaginer les héritiers d'une tradition littéraire complexe qui travaillait dans les

interstices de l'Histoire, annonçant la venue même du mouvement surréaliste. Les situationnistes se positionnent aussi au sein de cette logique de l'affirmation par la rupture, répétant une dialectique qu'ils prétendent mener à son terme. Revendiquant la filiation à dada et au surréalisme, les situationnistes se proclament néanmoins l'avant-garde de la mort de l'art, déjà annoncée par Hegel. Mais cette mort de l'art ne saurait s'accomplir sans une fidélité renouvelée envers les aspirations spirituelles ayant produit la nécessité historique de l'art comme domaine séparé du vivant : la mort de l'art équivaut à l'accomplissement des promesses internes de l'art en tant que créateur de mondes possibles. Alors que l'expérience situationniste peut être interprétée comme un vaste mouvement de *désœuvrement* inspiré par une critique de l'aspect mythologique de l'art au sein de la société du spectacle, l'œuvre post-situationniste de Debord abandonne ce projet et se constitue elle-même comme œuvre mythologique. Paradoxalement, le « dépassement de l'art » semble systématiquement mener vers cette Œuvre qui se refuse. N'empêche que même les mémoires tardives ne peuvent bien se lire sans références à l'arrière-fond idéologique d'avant-garde qui supporte toute la démarche de Debord, une démarche qui s'inscrit aussi bien dans la rupture que dans le culte de la ruine.

Alors que le XXe siècle s'éloigne dans les mémoires et dans le temps, que l'art qu'il a produit n'apparaît plus que comme une *affaire classée* par les institutions académiques ou artistiques, que le phénomène historique des avant-gardes ne forme désormais qu'un vague souvenir d'une succession de provocations et d'extravagances en tout genre, il conviendrait peut-être aujourd'hui de revenir sur ce phénomène de l'avant-garde dite « révolutionnaire ». Et ce, non pas pour juger ses expériences selon la position contemporaine, caractérisée par le cynisme et par une incrédulité

généralisée envers toutes véritables tentatives d'expérimentation, mais plutôt pour réévaluer ce qu'elles furent dans leur mouvement immanent, dans leur devenir immédiat. Une pensée critique des avant-gardes demeure certes toujours nécessaire, surtout si on veut retrouver le noyau véritablement *révolutionnaire* de leurs pratiques : mais tout regard extérieur et détaché sur le phénomène comporte ce risque qui consiste à soumettre un mouvement immanent au Jugement de l'Histoire. Debord avait déjà souligné les limites épistémologiques de toute critique des avant-gardes :

> La sociologie, la police ou le bon goût d'une époque peuvent juger une avant-garde […]. Si la sociologie de l'avant-garde en reconnaît une qui soit vraie, elle doit reconnaître aussi qu'elle ne peut l'expliquer qu'en entrant dans son langage (langage ne veut pas dire ici mystère transcendant et indiscutable : non, mais un ensemble d'hypothèses susceptibles d'être examiné, adopté ou rejeté, qui est en fait un pari pour — et contre — un certain état du monde et son devenir) (Debord 2006 : 640-641).

C'est dire qu'une tentative d'explication de l'avant-garde qui ne situe par cette dernière dans sa position subjective fondamentale — son auto-déploiement dans l'ordre du combat — manque l'essentiel. Il faut concevoir la production d'avant-garde comme une prise de proposition pour un autre monde, et pour une nouvelle forme de vivre ensemble. L'intention et l'idéologie sous-jacentes à toutes véritables postures d'avant-garde prennent plus d'importance que les œuvres elles-mêmes, ces dernières devenant les rebus seconds d'une expérience ou d'un événement prenant sa source dans le vivant.

Je vais d'abord revenir sur cette idée fondamentale, répandue et débattue dans la première moitié du XXe siècle, d'une « politisation de l'esthétique ». À une époque où la dissociation des deux domaines semble partout hégémonique dans la théorie tout comme dans la pratique, il devient urgent de revenir sur cette idée d'une

politisation des formes. La volonté d'engagement politique a préoccupé le mouvement surréaliste durant toute son existence, créant une série de débats, de dogmes, d'exclusions et de démissions. Les préoccupations révolutionnaires forment le noyau problématique qui a alimenté l'existence du surréalisme et de sa praxis artistique. Les situationnistes reprennent la question en considérant comme un échec la tentative de leurs prédécesseurs, mais ils vont néanmoins conserver un certain nombre de leurs prémisses. Car l'I.S. arrive à un moment de l'histoire où elle juge que le rôle et la fonction de l'avant-garde doivent être passablement modifiés : « Nous sommes aujourd'hui au point où l'avant-garde culturelle ne peut se définir qu'en rejoignant (et donc en supprimant comme telle) l'avant-garde politique réelle » (Debord 2006 : 639). Mais l'avant-garde artistique se doit de remplacer les avant-gardes politiques dont on constate depuis longtemps qu'elles ont sombré dans la décadence :

> En un premier temps, le modernisme artistique a été opposé, dans son potentiel révolutionnaire authentique de refus et de promesse, à la dégénérescence de la révolution politique. Le surréalisme et l'École de Francfort ont été les principaux vecteurs de cette contre-modernité (Rancière 2000 : 41).

C'est en modifiant la vie quotidienne à partir d'une pratique poétique que l'avant-garde culturelle peut venir repositionner la révolution — c'est-à-dire la transformation irrémédiable du monde social — sur le terrain positif de l'émancipation en tant qu'activité de création. L'optique situationniste d'une fusion inédite de l'avant-garde culturelle et de l'avant-garde politique « dépasse » en quelque sorte la position finale des surréalistes, plutôt conventionnelle, qui établissait un terrain distinct d'action pour deux avant-gardes séparées et autonomes dans leurs mouvements. Une analyse des discours surréalistes et des idées de Walter Benjamin

sur la politisation de l'art fera ressortir les enjeux idéologiques et les conditions permettant l'émergence des nouvelles modalités de l'art d'avant-garde au début du XXe siècle, modalités dans lesquelles s'inscrit l'art désœuvré de l'I.S.

2.1. Enjeux d'une théorie des avant-gardes

Deux grandes écoles s'affrontent sur le terrain de la théorie de l'avant-garde. La première, représentée notamment par Renato Poggioli, construit un schéma de compréhension anhistorique et esthétisant du phénomène. Selon Poggioli (1971), la pratique artistique d'avant-garde se définit d'abord par son violent rejet du poids de la tradition et du classicisme en art. Contre les modèles préfabriqués du beau et de l'éternel, l'art d'avant-garde propose plutôt une libération totale de la forme, s'opposant à tout conformisme. L'avant-garde correspond ainsi à une émancipation des écoles officielles du Beau et des philosophies esthétiques qui proclament que le véritable art a déjà eu lieu. Contre l'idée d'un commencement absolu qui domine chez les avant-gardes, la mentalité classique dessine toujours un passé insurmontable de l'art, condamné dès lors à se manifester sous le mode de la reprise. L'art « progressiste » du XIXe siècle affirme quant à lui que l'art ne supporte aucun principe éternel, que la vérité de l'art est chaque fois changeante, historiquement déterminée : il n'y a de vérités que dans le devenir, dans l'évolution des formes selon les modalités et les impératifs du temps qui les voit naître. Baudelaire, premier grand théoricien de la modernité artistique, a popularisé l'idée selon laquelle la beauté n'apparaît que fugitive, fulgurante, perçante : écume à la surface du temps. Les

mouvements esthétiques les plus novateurs du XIXe siècle ne cessent de s'opposer au privilège des Anciens en proclamant l'actualité pure de la création, puis en se dégageant peu à peu du régime de la *mimesis* pour mieux approfondir les possibilités de leur médium respectif. Avant le XXe siècle cependant, il sera rarement question de rupture définitive : il y a bien continuité, mais seulement à travers une fidélité sans cesse renégociée envers l'esprit d'innovation dont ont fait preuve les Anciens en leur temps. Pour l'avant-garde du XXe siècle au contraire, l'esprit de rupture radicale avec la tradition s'impose telle une nouvelle idéologie : « Dépasser l'avant-garde […] veut dire : réaliser une praxis, une construction de la société, à travers laquelle, à tout moment, *le présent domine le passé* » (Debord 2006 : 640).

Cette rébellion critique contre le poids de la tradition se dédouble chez plusieurs avant-gardes en une autre révolte, qui instaure une sorte d'anti-modernité au sein même de la modernité : un violent rejet des conditions qu'impose le capitalisme, de l'aliénation de la pensée et de l'expérience et de la massification de l'humain. C'est ainsi que Poggioli tente d'historiciser l'art d'avant-garde, selon lui contemporain de cet « appauvrissement de l'expérience » qu'entraîne l'organisation bourgeoise du monde qui s'installe durablement durant le XIXe siècle. Ainsi, le culte de l'« inquiétant » effet de surprise (le *unheilmliche* de Freud) et de la nouveauté radicale trouve sa source dans les nouvelles conditions historiques de la société européenne. L'idéologie de « l'art pour l'art » et de la recherche effrénée d'un renouveau de la forme se produit parallèlement à cette rébellion rétroactive de l'individualité face à la rationalisation de la vie imposée par une pensée dominée par le quantifiable et par l'apologie du progrès technique. L'idéologie de « l'art pour l'art » devient aussi un moyen de revendiquer une place autonome pour l'art dans une

société où les différentes spécialités s'orientent de plus en plus vers le rendement et l'efficient. C'est la nouvelle position de l'art et de l'artiste dans la société démocratique et son pouvoir plus « diffus » qui se réorganise et négocie durant tout le XIXe siècle, et ce, à travers une émancipation sans précédent de l'esthétique : tout, dorénavant, devient digne de composer une œuvre d'art — égalité des matières et des objets[31].

Mais l'avant-garde ne peut être définie uniquement comme une expérience formelle se libérant des dogmes de la tradition. Il faut tout d'abord préciser l'historicité du phénomène : durant l'entre-deux-guerres, l'art « progressif » ne pouvait plus se contenter d'une simple expérimentation formelle : l'absolutisation du style avait déjà été avancée au XIXe siècle, et l'époque de la menace fasciste et des tentatives de révolution commandait un nouveau type de politisation de l'art. Peter Bürger cherche quant à lui à préciser la différence fondamentale entre les différents mouvements esthétisants du XIXe siècle et les groupes s'autoproclamant « d'avant-garde » au début du XXe siècle. Il l'identifie dans *un dispositif historico-politique où se renverse et se rejoue la fonction sociale de l'art*. Selon lui, les avant-gardes historiques se forment à travers la prise de conscience d'une institution « autonome » de l'art, une institution bientôt dénoncée comme étant au seul service de la classe dominante. À travers le processus de spécialisation des savoirs et de division de la production, la culture bourgeoise progressiste a finalement créé cette sphère autonome de l'art avec ses institutions corollaires : le musée, le marché de l'art,

---

[31] Cette définition s'inspire des idées de Jacques Rancière sur le caractère démocratique propre à ce qu'il appelle le « régime esthétique » des arts. Rancière donne notamment l'exemple de l'œuvre Gustave Flaubert : « Lorsque paraissent *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale*, ces ouvrages sont tout de suite perçus comme « la démocratie en littérature » malgré la posture aristocratique et le conformisme politique de Flaubert. Son refus même de confier aucun message à la littérature est considéré comme un témoignage de l'égalité démocratique » (Rancière 2000 : 16).

l'histoire de l'art en tant que discipline, la critique, etc. Au XIXe siècle, l'autonomie de l'art représente une réelle *conquête* libératrice, mais rapidement, l'autonomie de la sphère culturelle apparaît pour ce qu'elle est : une façon de désamorcer le potentiel perturbateur de l'art en intégrant celui-ci dans une série d'habitus culturels assimilés par la bourgeoisie. Le concept-clé que sous-tend cette sphère autonome de l'art — c'est-à-dire l'art mutilé de toute signifiance ou d'efficience sociale et politique — est celui d' « œuvre d'art ». L'œuvre d'art telle que définie dans les traités esthétiques traditionalistes de l'époque est organique (elle est un microcosme de l'univers), harmonieuse, représentative de la nature tout en demeurant anthropocentrique. Elle s'offre comme un tout à un regard contemplatif et désintéressé dans lequel s'accomplit l'harmonie des facultés sensitives via un jugement réfléchissant. En tant que matière spirituelle « pure », l'œuvre d'art se tient éloignée des bas instincts et des besoins primitifs de l'homme. C'est cette conception métaphysique de l'art que les avant-gardes s'attèleront à détruire au profit d'une redécouverte traumatique du réel : le temps immédiatement vécu qui s'oppose à la représentation, et donc, à l'œuvre elle-même. C'est en ce sens qu'Alain Badiou affirme que, au XXe siècle, « un fort courant de pensée a déclaré qu'il valait mieux sacrifier l'art que de céder sur le réel » (Badiou 2005 : 185).

La destruction de l'aura de l'œuvre, accomplie dès l'irruption des dadaïstes, représente une étape décisive comme le rappelle Benjamin : « Les dadaïstes attachaient beaucoup moins de prix à l'utilité mercantile de leurs œuvres qu'au fait qu'elles étaient irrécupérables pour qui voulait devant elles s'abîmer dans la contemplation » (Benjamin 2000c : 105). Par les moyens du collage d'objets vulgaires, du recours à l'absurde et de la pulvérisation du sens, les dadaïstes

« détruisent impitoyablement tout aura de leurs produits auxquels, avec les moyens de la production, ils infligèrent le stigmate de la reproduction » (Benjamin 2000c : 105). L'abandon de la conception métaphysique de l'œuvre « unifiée » et totalisante se dédouble aussi en une révolte contre le mode de fonctionnement des moyens de production artistique et les exigences de l'anonyme « public ». Dans un de ses fragments sur Baudelaire, Benjamin « décrit le comportement de Baudelaire sur le marché littéraire : la prostitution inéluctable du poète par rapport au marché en tant qu'instance objective, et par rapport au produit artistique en tant que marchandise » (Sanguinetti 1967 : 11). L'avant-garde se construit donc dans son rapport négatif à deux « instances objectives » complémentaires : contre la surdétermination du marché artistique d'abord, et contre la réification ensuite, c'est-à-dire le devenir marchandise de l'art qui le transforme en objet d'échange dans un marché. C'est dire à quel point, dans la société bourgeoise, l'autonomie de l'art n'est guère qu'une *illusion* d'autonomie : dans les faits, l'art se soumet indéniablement à une série d'instances objectives qui le prédéterminent et lui enlèvent toutes ses possibilités incendiaires. On comprend ainsi pourquoi les avant-gardes privilégient systématiquement le moment de la *production*, et condamnent bien souvent toute activité de *réception*, dans la mesure où cette dernière pervertit une expérience fondamentale en la réduisant en simple objet d'échange. Le travail des avant-gardes consiste donc en cette *réelle* conquête de l'autonomie, qui ne se résume pas à une émancipation de la forme.

C'est à travers ce mouvement vers une réelle autonomie qu'il faut comprendre l'idéologie violemment anti-communicative qui anime la plupart de ces groupes. Le « public », avec ses attentes et ses caprices, apparaît à leurs yeux comme une sorte de

projection imaginaire déterminée par le marché de l'art qui lui préexiste. Pour les avant-gardes, l'art ne doit pas être « communicatif » ; comme le disait Gilles Deleuze, en tant qu'acte de création, l'art n'affirme rien, il n'a pas de message précis à faire passer : il vise seulement à « créer de la vie », c'est-à-dire à créer de nouvelles puissances de l'expression. Pour donner un exemple, le mépris du public s'énonce sans détour dans ce célèbre extrait du *Second Manifeste surréaliste* (1928), dans lequel Breton ordonne ce nouvel impératif à ces troupes :

> Il importe de réitérer et de maintenir ici le « Maranatha » des alchimistes, placé au seuil de l'œuvre pour arrêter les profanes. […] Ce n'est pas trop demander aux uns et aux autres que de cesser de s'exhiber complaisamment et de se produire sur les tréteaux. L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations. JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURRÉALISME. (Breton 1988 : 821).

Le constant refus du public chez Debord — public qu'il ne cesse d'insulter, ou de renvoyer à sa propre misère — doit se comprendre à travers le repliement du groupe sur lui-même : la communication n'advient plus qu'à travers un *égrégore*, une force nouvelle produite par la mise en relation de plusieurs singularités. La communication d'avant-garde refuse la médiation du marché de l'art et ne recherche aucunement l'approbation du public : elle devient *autonome*, c'est-à-dire strictement circonscrite à une communauté fermée. Debord, évoquant en 1993 ses *Mémoires* de 1957, écrit :

> J'avais prouvé d'emblée ma sobre indifférence envers le jugement du public, puisque celui-ci n'était même plus admis à voir l'ouvrage. Le temps de telles conventions n'était-il pas dépassé ? Ainsi mes *Mémoires*, depuis trente-cinq ans, n'ont jamais été mis en vente. Leur célébrité est

> venue de n'avoir été répandus que sur le mode du potlatch » (Debord 2006 : 1842)[32].

Ce qui est en jeu ici, c'est une conception de l'art circulant dans un échange symbolique plutôt que dans un échange marchand. L'œuvre d'art ne s'adresse plus à un quelconque public anonyme dont les conventions veulent qu'il soit son unique destinataire, la seule instance apte à son recueillement, mais bien aux seuls camarades qui peuvent en comprendre la valeur sur le plan d'une existence collective privilégiée. L'organisation des avant-gardes en groupes, en confréries de privilégiés, fortement inspirée par le modèle des sociétés secrètes (qui fascineront autant les surréalistes que les situationnistes), apparaît comme une conséquence logique de ce rejet du public et de la fonction communicative de l'art. Contre un dehors potentiellement hostile, le groupe représente cette nouvelle alliance unie afin de permettre l'éclosion d'un art totalement libérateur, dans une sorte de hors lieu d'une société dont il faut se protéger. Les avant-gardes dirigées par Debord se sont toujours pensées comme de véritables sociétés secrètes extérieures à cette « scène de la résignation » que compose l'ensemble des lieux conventionnels de la communication publique. Le rôle de l'artiste ne consiste plus à « communiquer » quoi que ce soit d'universel ou d'éternel, mais bien de « transformer le monde » ici et maintenant. Le repliement extrême sur le groupe en tant qu'origine et destination de la communication résulte de cette ambition d'un dépassement de l'art en tant qu'activité séparée du cours de la vie réelle.

---

[32] On sait aujourd'hui que cette diffusion systématiquement anonyme et gratuite de ces *Mémoires* est un mythe : Debord a bel et bien cherché à vendre l'ouvrage, en de rares occasions, sur le marché spécialisé, et cela jusqu'à New York.

2.2. Sur la « politisation de l'art »

Le célèbre article de Walter Benjamin « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » se termine sur une description de la façon dont les régimes fascistes « esthétisent la politique », en faisant du politique un gigantesque spectacle qui subjugue et soumet les foules. L'article se conclut sur cette ambition programmatique : « Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art » (2000c : 113). Qu'est-ce au juste que cette « politisation de l'art » que Benjamin désire mettre en marche afin de s'opposer au fascisme? C'est dans un texte de 1934 (texte écrit en prévision d'une conférence) que Benjamin explique sa conception de la politisation de l'esthétique, une conception qui contribue à une compréhension originale des phénomènes avant-gardistes. Benjamin tente d'expliciter les liens qui unissent la sphère politico-sociale et la sphère esthétique sans sombrer dans un déterminisme marxiste repliant simplement les œuvres sur les conditions économiques et sociales de l'infrastructure. C'est plutôt au niveau de la fonction sociale de l'art et de son rôle institutionnel au sein de la superstructure que s'opère, selon Benjamin, le dialogue explosif entre les œuvres d'art et l'histoire au XXe siècle.

Benjamin s'oppose dès le départ à une soumission formelle de l'art au contenu idéologique qu'elle se propose de servir : « la tendance d'une œuvre politique ne peut fonctionner politiquement que si elle fonctionne littérairement aussi » (Benjamin 2003 : 123). À l'aide d'une telle formule, Benjamin opère un dépassement de l'éternelle « opposition stérile de la forme et du contenu » (Benjamin

2003 : 125), comme il se propose lui-même de le faire par l'entremise d'une nouvelle pensée du concept de « technique » comme « point d’accroche dialectique » (Benjamin 2003 : 125). La question que cherche à résoudre Benjamin est donc celle-ci : comment une production artistique peut-elle continuer à fonctionner *en tant* qu’œuvre d’art tout en participant au mouvement d’émancipation? Il ne fait aucun doute que ces deux questions, celle de la valeur artistique et celle de la justesse politique, sont intimement liées pour Benjamin, qui souligne « la dépendance fonctionnelle dans laquelle se tiennent toujours et en toutes circonstances la juste tendance politique et la technique littéraire progressiste » (Benjamin 2003 :125-126). Un an exactement après la conférence parisienne de Benjamin, André Breton se pose les mêmes questions, et ce, pratiquement dans les mêmes termes : « Y a-t-il, oui ou non, un art […] qui soit en mesure de justifier sa technique « avancée », par le fait même qu’il est au service d’un état d’esprit de gauche? » (Breton 1992 : 419). Le cœur du problème est bien là.

Benjamin précise par ailleurs les limites intrinsèques de l’art « engagé » traditionnel : « Je voudrais me contenter de signaler la différence décisive entre le simple approvisionnement d’un appareil de production et sa transformation » (Benjamin 2003 : 132). Ce n’est pas par hasard que Benjamin donne comme exemple pour illustrer son propos certaines expérimentations de la *presse* écrite — ce véritable produit de *masse*. Benjamin utilise certaines expériences audacieuses du journalisme soviétique afin d’évoquer une nouvelle configuration possible de l’art dans sa fonction sociale et politique : « la distinction entre auteur et public, maintenue conventionnellement par la presse bourgeoise, commence à s’effacer dans la presse soviétique » (Benjamin 2003 : 128).

On touche ici de près ce qui caractérise l'art véritablement révolutionnaire selon Benjamin : non pas uniquement des transformations formelles au sein d'un médium connu ou encore l'adoption thématique d'une « tendance » politique, mais bien plutôt une transformation de l'art dans sa fonction opérationnelle, dans la division du travail et des tâches, et dans son « partage du sensible », son découpage des domaines du vivant. « En d'autres termes, il faut que ses produits [artistiques], à côté de leur caractère d'œuvre et avant même celui-ci, possèdent une fonction organisatrice » (Benjamin 2003 : 138). C'est pourquoi Benjamin applaudit le théâtre de Brecht, qui a selon lui « réussi à changer le rapport fonctionnel entre scène et public, texte et représentation, metteur en scène et comédien » (Benjamin 2003 : 139)[33].

Ainsi, au-delà de sa « tendance » politique affichée, une production qui réussit à subvertir le mode d'appréhension usuel des différents médias, avec leur régime de signes, leurs interactions et leurs hiérarchies, remplit pleinement ce rôle « révolutionnaire ». En bousculant les modes perceptifs longtemps façonnés au sein du public (par exemple, le rapport conventionnel entre le texte et l'image), les arts nouveaux comme la photographie et le cinéma apparaissent à Benjamin comme potentiellement porteurs d'émancipation. Pour les avant-gardes artistiques en effet, la révolution ne peut advenir qu'à partir d'une transformation radicale de la *conscience ;* les pratiques d'avant-garde, en créant de nouvelles perceptions, permettent une modification anthropologique de l'homme en ce qu'*il se pense lui-même*, et contiennent un potentiel organisateur inédit. Pour les avant-gardes artistiques, la

[33] L'intérêt de Debord envers le travail de Brecht ne fait aucun doute : « Dans les États ouvriers, seule l'expérience menée par Brecht est proche, par sa mise en question de la notion classique de spectacle, des constructions qui nous importent aujourd'hui » (Debord 2006 *RCS* : 320).

modification de la conscience représente l'étape essentielle du processus révolutionnaire; en cela, ces groupes s'opposent à l'avant-garde politique traditionnelle, car ils repositionnent la question de la révolution à partir de la subjectivité individuelle. Les deux avant-gardes peuvent bien se rejoindre sur le projet gramscien d'une « révolution culturelle » qui utilise la propagande et les forces intellectuelles pour mobiliser des forces sociales inconscientes d'elles-mêmes. Mais les surréalistes et les situationnistes vont plus loin et dépassent le cadre d'une politique de partie, en plaçant la poésie, et la liberté qu'elle implique, au cœur du processus d'émancipation. L'individu, en tant qu'être créateur, ne doit pas être sacrifié au nom des processus collectifs qui rythment l'Histoire.

Benjamin partage donc avec les situationnistes une volonté de surmonter par tous les moyens possibles la *division du travail artistique*. À ce propos, il écrit :

> Est donc déterminant le caractère paradigmatique de la production qui, premièrement, est capable d'initier d'autres producteurs à la production et, deuxièmement, de mettre à leur disposition un appareil amélioré. Et cet appareil sera d'autant meilleur qu'il conduira un plus grand nombre de consommateurs à la production, bref qu'il sera en état de transformer lecteurs ou spectateurs en co-auteurs (Benjamin 2003 : 138).

Le rôle que Benjamin attribue à l'art communiste consiste en une abolition de la frontière artificielle qui sépare le producteur du public. Le changement de l'appareil de production s'opère dans le sens d'une socialisation, c'est-à-dire dans la voie d'un passage des mains des spécialistes vers celles d'un public d'ordinaire tenu à distance par le marché de l'art qui force la contemplation passive devant ce qui s'affiche comme une marchandise, un objet de jouissance séparé de son sujet admirant. Benjamin donne l'exemple du théâtre de Brecht et de sa fameuse méthode de *distanciation*. En interrompant l'action, le théâtre épique de Brecht bloque

l'identification passive du spectateur avec les données brutes de la narration et le force à prendre position face aux situations représentées : « Il [le théâtre de Brecht] vise moins à emplir le public de sentiments, fussent-ils ceux de la révolte, qu'à le rendre durablement étranger, par la pensée, aux états des choses dans lesquels il vit » (Benjamin 2003 : 141). C'est un théâtre politique dans son contenu, mais aussi, et surtout, dans sa technique, dans son savoir-faire pratique qui encourage le spectateur à devenir le co-auteur de la pièce, à participer activement au déploiement de ses potentialités ouvertes.

Le communisme artistique passe ainsi par l'effacement progressif de la fonction « auteur » et la reprise démocratique par les masses des moyens de production artistique : subversion de la division du travail et des frontières entre spécialités. C'est la question de la légitimité de la parole, de son lieu d'énonciation et de circulation, qui est remise en cause dans le nouvel art politique, en cela contemporain des bouleversements démocratiques de la modernité et de l'irréversible crise de l'autorité qui les accompagne.

C'est à partir de tels critères qu'on peut, en suivant les traces de Benjamin, évaluer l'implication politique d'un véritable art d'avant-garde : dans sa capacité à inclure toujours plus de commun dans la sphère de l'expression. Il faut d'abord que cette sphère commune devienne totalement communiste, à la portée de tous, telle une sphère publique de production réellement partagée par l'ensemble : totale liberté du lieu et de la circulation de la parole. Il faut d'autre part que le découpage avant-gardiste du sensible opère des modifications allant dans le sens d'une transformation libératrice de l'organisation policière de la perception des arts : hiérarchie des signes,

des genres et des matériaux, articulation des « justes » rapports entre les arts eux-mêmes. Debord décrit précisément cette volonté situationniste :

> La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du « public » […] doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs, mais, dans un nouveau sens du terme, des viveurs (Debord 2006 *RCS* : 325-326).

Cette transformation des rapports de production dans la sphère artistique doit se faire parallèlement avec une transformation des rapports de classe : il y a dans les deux processus un même mouvement d'émancipation se situant ai niveau des places et des fonctions assignées autoritairement par un pouvoir biopolitique nominaliste, toujours proche de la théorie du droit naturel. La question de la fixation identitaire joue un rôle primordial dans ce processus. L'art ainsi que la lutte politique permettent aussi bien une nécessaire déliaison des processus d'identification qu'une rupture perceptive et cognitive avec tout ordre présenté comme « naturel ».

Plusieurs éléments et tendances du mouvement surréaliste affichent cette volonté de rendre l'art au commun, d'en faire une boîte à outils de la multitude pour contrer ce « désenchantement » du quotidien et le pourrissement fasciste de la société. Si, comme le soulignait Jacques Rancière, l'art moderne s'émancipe de tous critères limitatifs encadrant sa sphère d'action, il tend dès lors à se confondre avec la vie elle-même :

> Sur ce point on peut dire que la « révolution esthétique » a produit une idée nouvelle de la révolution politique, comme accomplissement sensible d'une humanité commune existant seulement encore comme idée. […] C'est ce paradigme d'autonomie esthétique qui est devenu le paradigme nouveau de la révolution, et a permis ultérieurement la brève, mais décisive rencontre des artisans de la révolution marxiste et des artisans des formes de la vie nouvelle (Rancière 2000 : 40).

Dans cette optique, l'idée de révolution désigne désormais l'émancipation créatrice d'une humanité inaccomplie, et qui doit advenir par le biais d'une production esthétique accessible à tous. Les puissances de la vie doivent être retirées des mains de ses usurpateurs pour être redonnées aux puissances de l'anonyme, seuls agents de leurs possibles accomplissements. Dans son texte « Le message automatique » (1933), André Breton situait lui-même le mouvement surréaliste au sein de cette ouverture démocratique de l'art :

> Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns (Breton 1992 : 387).

C'est en particulier durant la première période « héroïque » du mouvement surréaliste qu'est proclamé le caractère collectif de la subversion illimitée promise par l'imagination inconsciente récemment découverte. Pour les surréalistes, les profondeurs de l'inconscient représentent un gouffre sans fond, une sorte de patrimoine de l'humanité dans lequel chacun peut venir chercher les images poétiques susceptibles de renverser l'ordre du monde. En cela, ils témoignent de leur fidélité à la célèbre maxime de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un ». Breton le rappelle dans *Les Vases communicants* : « Le surréalisme, tel qu'à plusieurs nous l'aurons conçu durant des années, n'aura dû d'être considéré comme existant qu'à la non-spécialisation *a priori* de son effort » (Breton 1992 : 164). Le concept de la pensée inconsciente comme réservoir révolutionnaire commun provoque justement cette critique de la fonction sociale de l'artiste et cette volonté de modifier l'appareil de production artistique. Elle lie aussi fortement l'esthétique aux forces de la vie :

l'accomplissement de la forme et la réalisation des pleins potentiels du vivant relèvent désormais d'une même mission. C'est en ce sens que Louis Janover affirme : « La vie est l'art vrai, disait Dada. Le surréalisme avait renversé la proposition pour proclamer : l'art est la vraie vie, et associer les deux termes dans une expérience existentielle inédite : la poésie faite par tous » (Janover 1995 : 208). Ce n'est pas par hasard si Benjamin place le mouvement surréaliste dans la filiation des mouvements anarchistes européens du XIXe siècle : il reconnaît en lui un programme d'émancipation qui dépasse et déborde de partout le domaine littéraire[34]. Le surréalisme est d'abord et surtout une révolte éthique généralisée qui assure immédiatement la « juste » tendance politique et littéraire de sa production évanescente.

Mais il faut bien admettre que le mouvement surréaliste fut sans cesse divisé sur cette question, et qu'une tendance réactionnaire n'hésite pas à se montrer au grand jour :

> Dès l'origine, en effet, se dessine dans les positions défendues par le groupe une double tendance : d'une part, on peut déceler certains éléments d'une critique radicale de la fonction même de l'artiste dans la société […] ; d'autre part, on assiste à l'élaboration et à la diffusion d'une nouvelle conception de l'art qui préserve le caractère spécialisé de l'activité artistique, apportant de nouvelles justifications morales aux prétentions élitaires des milieux littéraires et picturaux (Janover 1980 : 25-26).

Les surréalistes sont donc demeurés prisonniers de « conceptions bourgeoises » en partageant cette croyance au rôle providentiel d'une élite, celle de l'avant-garde

[34] « Breton a aussi dès le début déclaré vouloir rompre avec une pratique qui livre au public les résidus littéraires d'une certaine forme d'existence sans donner cette forme elle-même » (Benjamin 2000b : 114).

politique ou artistique[35]. Cette notion a passablement limité la diffusion de la libération surréaliste, mais elle n'a pas pu l'empêcher. Les situationnistes reprendront en partie les mêmes préjugés que leurs aînés, malgré leur volonté d'éliminer la tenace séparation entre chefs et exécutants, cette division hiérarchique des tâches qui traverse l'ensemble des mouvements révolutionnaires. Ils ne parviendront pas à résoudre cette antinomie tenace entre le principe d'égalité et l'absence bien réelle d'égalité au sein des groupes : « L'I.S. a toujours été anti-hiérarchique, mais n'a jamais su être égalitaire » (Debord 2006 *VSI* : 1129). La dissolution de l'IS, décidée par le seul Debord en 1972, s'explique en partie par cet échec : l'IS avait selon lui définitivement intégré l'économie spectaculaire. Il s'agissait de l'en dégager afin de diffuser partout le message situationniste dans les masses, et ce, non plus sous le mode d'une *image idéalisée* de l'organisation faite pour plaire à une gauche passéiste et récupératrice : « Une inévitable part du succès historique de l'I.S. l'entraînait à être à son tour *contemplée* […]. La force du négatif mise en jeu contre le spectacle se trouvait *aussi* admirée servilement par des spectateurs » (Debord 2006 *VSI* : 1104).

La destinée essentielle de l'avant-garde correspond à son autodissolution à travers la réalisation de son action. En réalisant la révolution, l'I.S. était appelée à disparaître en tant que mouvement, de la même façon que la « dictature du

---

[35] Dans le *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant* qu'il coécrit avec Léon Trotski en 1938, Breton s'affirme parfaitement en accord avec l'idée d'une action dictatoriale de la part des élites révolutionnaires au niveau de l'économie politique et dans l'organisation des forces sociales, mais il milite en contrepartie pour un privilège de liberté absolue accordée uniquement aux forces intellectuelles : « Si, pour le développement des forces productives matérielles, la révolution est tenue d'ériger un régime *socialiste* de plan centralisé, pour la création intellectuelle elle doit dès le début même établir et assurer un régime *anarchiste* de liberté individuelle. Aucune autorité, aucune contrainte, pas la moindre trace de commandement! Les diverses associations de savants et les groupes collectifs d'artistes qui travailleront à résoudre des tâches qui n'auront jamais été si grandioses peuvent surgir et déployer un travail fécond uniquement sur la base d'une libre amitié créatrice, sans la moindre contrainte de l'extérieur » (Breton & Trotski 1938 : non paginé).

prolétariat » devait se synchroniser avec la disparition paradoxale de la classe ouvrière elle-même. L'échec de l'I.S., encore une fois, advient dans le caractère élitiste et séparé de ses activités : « Nous étions là pour combattre le spectacle, non pour le gouverner » (Debord 2006 *VSI* : 1125). Pour contrer la passivité du spectateur, pour continuer d'influencer les vivants autrement que sous le mode de la contemplation, l'I.S. se devait de disparaître : « […] nous allons devenir encore plus inaccessibles, encore plus clandestins. Plus nos thèses seront fameuses, plus nous serons nous-mêmes obscurs » (Debord 2006 *VSI* : 1132). En effaçant le culte de la personnalité ou le culte de l'organisation qui avait germé autour de l'I.S., Debord désirait se débarrasser des spectateurs de l'I.S. : ce qu'il cherchait à produire, ce sont des acteurs de la révolution. Impossible quête : « Partout des révolutionnaires, mais nulle part la Révolution » (Debord 2006 : 685).

Debord considérait toujours que le rôle de l'avant-garde consiste à subvertir les hiérarchies « naturelles » et les fonctions sociales instituées. À ce propos, il écrit en 1978 : « Les avant-gardes n'ont qu'un temps ; et ce qui peut leur arriver de plus heureux, c'est, au plein sens du terme, d'avoir *fait leur temps* » (Debord 2006 *IGI* : 1783). Le champ d'action de l'avant-garde, c'est la vie elle-même, qu'elle se propose de modifier radicalement. Pour les situationnistes, fidèles à la vision téléologique présentée dans l'*Esthétique* d'Hegel, la suppression de l'art équivaut paradoxalement à son triomphe au sein d'une nouvelle synthèse : l'art devenu réalité concrète, l'idéalité s'étant enfin matérialisée dans le réel de la vie. L'avant-garde qui se positionne dans le champ hégélien de la « mort de l'art » devient ainsi le mode opératoire d'un *désœuvrement* collectif : « C'est en ne croyant pas aux œuvres actuellement permises, qu'une avant-garde fait, aussi, "les meilleures" des œuvres

actuellement permises » (Debord 2006 : 639). Cependant, Debord n'a pu résister, après l'aventure de l'I.S., à la tentation de se constituer en *personnalité spectaculaire*, en se présentant comme le seul véritable révolutionnaire de son époque. Son existence historique passe alors dans le mythe. Debord réintègre l'économie particulière qu'il dénonçait à l'époque de la gloire de l'I.S. Cette trajectoire démontre qu'on ne se débarrasse pas des mythes comme on jette un chiffon. C'est précisément au moment où on veut leur régler leur compte, en les ramenant à leur statut de simple récit symbolique, que ces derniers reviennent hanter l'imaginaire. Le refuge que Debord trouve dans la narration de soi témoigne de la ténacité de l'économie mythologique dans la société spectaculaire.

2.3. Images, terreur, choc

Dans son article « Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », Walter Benjamin précise son admiration pour le mouvement surréaliste et son appréciation du contenu émancipateur de sa pratique. C'est surtout autour de la notion d'*image* que se noue le rapport passionnel entre Benjamin et le surréalisme. André Breton et ses camarades ont eux-mêmes défini le surréalisme par rapport à sa *production d'images fulgurantes*. On peut déduire qu'une certaine idée des *violents effets* de l'image se trouve à la base de l'esthétisme des surréalistes, et certainement aussi de plusieurs autres groupes d'avant-garde. J'explorerai cette notion en confrontant les théories benjaminiennes aux concepts surréalistes, et en tentant de comprendre comment une nouvelle conception du rôle de l'image est un moteur

potentiellement fécond pour l'art du XX[e] siècle. Je montrerai finalement comment les situationnistes développent leur propre poétique à travers une critique de l'image et de la mythologie surréaliste.

Pour les avant-gardes du XX[e] siècle, le concept d'*expérience* devient central et détermine la pratique artistique, comme le rappelle Walter Benjamin lorsqu'il évoque le mouvement surréaliste : « […] on sait aussi qu'il est ici question d'expériences, non de théories, encore moins de fantasmes » (Benjamin 2000b : 116). La forme comme expérience de vie, la vie comme forme, voilà bien la devise essentielle du surréalisme, qui reprennent le projet initial du *Sturm und Drang*[36]. Le mouvement situationniste poursuit aussi cette conception romantique de l'art, mais il se développe dans la conscience critique des erreurs surréalistes.

Les deux axiomes essentiels de l'avant-garde — esthétisation de la vie quotidienne et politisation de l'art — permettent de comprendre le genre littéraire systématiquement pratiqué par ces groupes : le Manifeste. Si le genre est inventé au XIX[e] siècle, et s'il s'applique principalement au politique à l'origine, il s'élargit considérablement pour s'accorder à un ensemble de sphères et de pratiques. Le Manifeste artistique qui émerge au XX[e] siècle dédouble conceptuellement l'œuvre d'art souvent absente pour la précipiter dans l'arène des combats et des luttes qui déchirent la société. Selon Alain Badiou, le Manifeste témoigne surtout du caractère

---

[36] Sur cette question de la filiation de l'avant-garde avec le romantisme allemand, on peut sans doute faire du célèbre essai de Frédéric Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), le grand précurseur de toutes les idéologies du modernisme artistique. Se retrouve en lui l'idée de l'art en tant que promesse d'un homme nouveau, vision à la base du projet de l'avant-garde artistique. Rappelons que cet essai approfondit notamment la question centrale du *jeu* dans la création culturelle ; ces idées seront de nouveau mises de l'avant dans l'ouvrage de Johan Huizinga, *Homo ludens* (1938), qui a influencé aussi bien Breton que Debord. Selon Emmanuel Rubio, Breton revendiquait la filiation aux romantiques : « […] l'humour noir prolonge […] l'ironie romantique plutôt qu'il ne l'achève. Breton, ainsi, installe le surréalisme au terme même de l'évolution romantique — mais en évitant soigneusement de faire entrer en jeu la séquence suivante dans l'édifice hégélien » (Rubio 2008 : 96).

non représentatif de l'art d'avant-garde : « Le Manifeste est la reconstruction, dans un futur indéterminé, de ce qui, étant de l'ordre de l'acte, de la fulguration aussitôt évanouie, ne se laisse pas nommer au présent » (Badiou 2005 : 195). Un art sans œuvres devient dans l'après-coup un art programmatique et performatif : « Il n'y a pas de métalangage approprié à la production artistique. Pour autant qu'une déclaration concerne cette production, elle ne peut en capturer le présent, et c'est donc tout naturellement qu'elle lui invente un futur » (Badiou 2005 : 195). Debord comprend ce dédoublement du présent absolu en un futur indéfini, modalité par excellence de la production d'avant-garde : « L'avant-garde est ainsi le début de réalisation d'une nouveauté […] L'avant-garde n'a pas son champ dans l'avenir, mais dans le présent : elle décrit et commence un présent possible […] » (Debord 2006 : 638).

C'est uniquement dans le langage « manifestaire », dans sa projection vers le futur d'un art toujours à venir, que peut se tracer en négatif les contours de cette expérience vécue qui échappe à la représentation. L'art s'inscrit désormais dans une conception du temps comme venu et accomplissement. L'art ne s'approfondit que sous forme de programme, de promesse. Sous la plume de Breton, « La beauté sera convulsive ou ne sera pas ». Chez Debord, qui détourne le maître, « la beauté nouvelle sera de SITUATION, c'est-à-dire provisoire et vécue » (Debord 2006 : 119). Dans les deux cas, ce qu'on entend, c'est l'appel d'un art pour le futur. Une partie de l'œuvre de Debord s'inscrit directement dans le genre du manifeste[37]. Mais j'émets l'hypothèse selon laquelle le caractère programmatique du manifeste se retrouve au

---

[37] Notamment *Rapport sur la construction des situations* (1957), *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* (1961) et *Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art* (1963).

fond dans l'ensemble de l'œuvre de Debord. Car sa vie même s'est vécue comme un programme, ou comme une promesse à réaliser. Elle se présente à la fois comme ultime *réalisation de l'art*, et comme œuvre à poursuivre, comme défi à relever dans une logique du potlatch.

Chez les situationnistes, cette conception messianique de l'art se réalise concrètement. Il n'y a plus d'art, mais plutôt des *événements* (des « situations ») dont les productions artistiques ne font que témoigner dans un après-coup restituant :

> Nos situations seront sans avenir, seront des lieux de passage. Le caractère immuable de l'art, ou de toute autre chose, n'entre pas dans nos considérations, qui sont sérieuses. L'idée d'éternité est la plus grossière qu'un homme puisse concevoir à propos de ses actes (Debord 2006 *RCS* : 326).

L'événement ou la « situation », par définition, s'oppose au jugement. L'événement, c'est ce qui est imprévisible, inattendu, c'est un acte ou une action qui vient déchirer toutes les grilles de prévisibilité aussi bien que le schéma de répétition dans lequel tourne inlassablement la « réalité » qui nous recouvre. En bref, l'événement, c'est l'irruption du Réel en tant que vérité transcendant la réalité.

L'événement ne peut être compris dans son essence qu'à travers son rapport au temps. L'événementialité apparaît dans une sorte de disjonction/rupture du temps « normal » : « La théorie situationniste soutient résolument une conception non continue de la vie » (Debord 2006 *RCS* : 326). La suspension de la causalité « naturelle » définit l'irruption de l'événement, et c'est pourquoi l'art événementiel des situationnistes consiste en une stratégie délibérée pour échapper au *jugement*[38],

[38] Nous sommes aujourd'hui dans une séquence historique dominée partout par le Jugement, selon le sens que lui a donné Gilles Deleuze : le jugement « suppose des critères préexistants (valeurs supérieures) et préexistants de tout temps (à l'infini du temps), de telle manière qu'il ne peut appréhender ce qu'il y a de nouveau dans un existant, ni même pressentir la création d'un mode

toujours lié à un « infini du temps » qui prend en charge l'événement pour, dans un premier temps, le désamorcer dans sa singularité traumatique, avant de le faire abdiquer dans le jugement réfléchissant de la raison, de la logique, de la connaissance. L'événement, c'est le présent pur qui échappe à l'infini du temps; les avant-gardes cherchent à « forcer la reconnaissance de ce présent » (Badiou 2005 : 189) en dehors de toute considération sur la possible postérité (qui, par définition, est toujours *traître*). Cette possible récupération de sa production — et donc, *de sa vie* — hante au plus haut point la conscience de Debord, et alimente une paranoïa inspirée par la connaissance de la destination des avant-gardes qui l'ont précédé. L'affirmation autoritaire de la pureté évènementielle de la production d'avant-garde sert précisément à conjurer toutes tentatives de récupération future ; l'événement est ce qui se produit et se reçoit dans son immédiateté sauvage, dans une présence à soi hostile aux forces du passé tout autant qu'aux tentatives d'assimilation futures.

En définissant la vie comme une succession de fragments ou de séquences introduisant des ruptures, les avant-gardes rejettent la dictature du Jugement : si la rupture vaut en elle-même, c'est uniquement du point de vue de sa propre immanence qu'un certain jugement extérieur est possible[39]. Et cette sortie rédemptrice de l'Histoire et de la catégorie du jugement qu'elle implique vaut d'autant plus pour leurs propres productions artistiques : les avant-gardes les veulent comme des chocs valant en soi et pour soi, en dehors de toute conception historiciste. C'est bien plutôt à

---

d'existence » (Deleuze 1993 : 168). Le ton moralisateur qui domine généralement lorsqu'on évoque les expérimentations politiques ou esthétiques du siècle passé témoigne d'un certain triomphe postmoderne de la catégorie du Jugement.

[39] On peut comprendre dans cette perspective le rejet surréaliste et situationniste de la morale commune, ainsi que leur apologie de la Terreur. Benjamin a bien compris cette dynamique chez les surréalistes quand il écrit : « […] on y trouve le culte du mal, un appareil qui peut servir à désinfecter et à isoler la politique de tout dilettantisme moralisateur » (Benjamin 2000b : 127).

partir d'un présent absolutisé que les avant-gardes évoluent et produisent. Elles créent un art évanescent au sein d'un rite communicationnel entre les membres exclusifs d'une aventure collective. L'écriture automatique surréaliste ou la dérive situationniste doivent se comprendre en tant qu'expérimentation collective dans laquelle se dissolvent, au moins en partie, les sujets individuels. La vérité passe peut-être comme un éclair, mais une série de fidèles participe à son éclat.

En règle générale, l'événement *arrive*, tout simplement, hors de toute volonté, hors de toute détermination : c'est justement son caractère fortuit, hasardeux et fragile qui le constitue en tant qu'événement. Le propre du surréalisme et du situationnisme est d'avoir voulu recentrer la percée de l'événement dans le domaine de l'*expérience*. Mais comment combiner la subjectivité à la source de l'expérience avec la transcendance de l'arrêt événementiel? Pour les surréalistes, on connaît la solution : c'est le rêve et toutes les formes de productions inconscientes qui agissent comme parfait médiateur et qui assurent un équilibre des forces entre la volonté du sujet (en partie contrarié par l'inconscient) et l'aspect incontrôlable et imprévisible de l'événement. C'est précisément cette position centrale du rêve que va critiquer Debord afin de mieux développer une conception de l'esthétique basée sur les puissances de l'ivresse plutôt que sur les forces limitées de l'inconscient.

On arrive ici au centre de la problématique fondamentale : la différence ontologique qui subsiste entre le rêve et l'ivresse. Car il existe bien une différence fondamentale entre l'esthétique du rêve pratiquée par les surréalistes et l'esthétique de l'ivresse pratiquée par les membres de l'Internationale lettriste et leurs descendants situationnistes. On cherchera surtout à comprendre en quoi consiste le « dépassement », du point de vue situationniste, du rêve au profit de l'ivresse. Cette

question convoque deux conceptions contradictoires de la *poesis*, deux manières distinctes de faire advenir la vérité de l'art. Le problème central de ces deux modalités de la production concerne la position du sujet créateur ainsi que sa capacité de contrôle dans la création. Même si les deux pratiques esthétiques partagent certains traits communs, les acteurs divergent dans leur positionnement idéologique face à la création et sur son mode de réception. C'est pourquoi on se doit d'insister sur cette différence, plus profonde que ne le voudrait un certain réductionnisme sociologique, qui verrait là qu'une simple *stratégie de distinction* dans le champ artistique.

Certes, les deux groupes partagent plusieurs points en commun. Outre leur approche terroriste de la culture, les mouvements surréaliste et situationniste se réfèrent sans cesse à une même série de sources littéraires et philosophiques dont la similitude ne peut qu'éveiller le soupçon (notons en vrac Sade, Lautréamont, Arthur Cravan, Hegel, Marx). On retrouve aussi chez ces deux groupes une même fascination pour le crime et pour le mal, une même exploration fantasmagorique de l'environnement urbain, et une même vision messianique de l'art. S'il s'avère nécessaire de souligner un parallélisme entre les deux démarches poétiques, l'*onirique* et la *toxicologique*, il apparaît plus instructif d'insister sur les différences, autant idéologiques que formelles. Bien sûr, tout ceci se réalise à partir d'un même fond commun : une conception nouvelle de l'art ouvrant ce dernier aux domaines de la morale et du politique, conception qui élargit considérablement le champ d'action du sujet créateur et de son œuvre. En ce sens, on ne peut nier que le groupe surréaliste a joué un rôle majeur dans la réorganisation de la production culturelle au XXe siècle ; et tous les mouvements d'avant-garde qui tentèrent par la suite de *dépasser l'art* se positionnèrent nécessairement dans le sillon surréaliste.

Tout en demeurant conscient de l'immense influence du surréalisme sur la pratique et la pensée situationnistes, j'insisterai davantage sur cette *différence* que revendiquent les situationnistes, et ce, même si Debord n'est pas resté fidèle à cette posture idéologique privilégiant les forces de l'ivresse. Cette posture, difficilement tenable à long terme pour quiconque veut *laisser sa trace*, impliquait le désœuvrement, l'oubli, et la dépossession du sujet. Évoquant l'art absent des lettristes, Debord proclame en 1959 qu'un « film d'art sur cette génération ne sera qu'un film sur l'absence de ses œuvres » (Debord 2006 *PQP* : 477). Plusieurs années plus tard, il admet : « Je dois convenir qu'il y a presque toujours eu dans mon esthétique négative quelque chose qui se plaisait à aller jusqu'à la néantisation » (Debord 2006 *CMR* : 1817-1818). Cette volonté d'anéantissement de soi comme de l'œuvre, corollaire à la poétique de l'ivresse, s'affirme plus fortement chez les lettristes que chez les surréalistes; seuls les membres du Grand Jeu ont peut-être été aussi loin dans une recherche mystique qui se *passe de mots*.

On doit analyser la révolution surréaliste comme un moment de transformation radicale du champ artistique. Ce que cette révolution accomplit, c'est un élargissement sans précédent de la catégorie de l'imaginaire en tant que lieu socialisé où circulent des images :

> En transgressant la limite traditionnelle des arts, en récupérant des éléments provenant de genres dont il a fait éclater les frontières, en leur imposant une unité nouvelle dans un champ indifférencié, le surréalisme a offert aux images une liberté qu'elles ne connaissaient pas avant lui. […] Ce faisant, il a multiplié les possibilités de l'imaginaire […] et renforcé l'impérialisme de l'image (Apostolidès 1990 : 735).

Ainsi, avec le surréalisme, les images produites dans le champ culturel en viennent à modifier ce champ lui-même : la révolte surréaliste concerne les mœurs, la morale,

l'action individuelle. Le champ d'action du surréalisme comprend l'ensemble de ces sphères, qu'il se propose de transformer. Tous les moyens artistiques sont bons pour contester l'hégémonie culturelle en place : de la peinture à la poésie, du cinéma à la photographie, le surréalisme se présente dès le départ comme un mouvement englobant l'ensemble des disciplines expressives dans un vaste projet de refus de la morale et de l'idéologie nationale-bourgeoise. L'avant-garde, en tant qu'activité élargie de contestation, agrandit considérablement le terrain d'action de l'art, si bien que la réduction du mouvement à un simple phénomène esthétique spécialisé devient impossible. Debord reconnaissait cet élargissement du terrain de l'avant-garde culturelle :

> Depuis la formation du concept même d'avant-garde culturelle, […] ses manifestations historiques sont passées de l'avant-garde d'une seule discipline artistique à des formations d'avant-garde tendant à recouvrir la quasi-totalité du champ culturel (surréalisme, lettrisme) (Debord 2006 : 639).

Dans toutes les sphères de la production culturelle, ce qui se joue désormais, c'est la contestation de la totalité, contestation effectuée à partir de la subjectivité.

La *production d'images*, effectuée dans le cadre d'une expérimentation à la fois individuelle et collective, transporte le champ d'action de l'esthétique dans le champ politique de la *vie quotidienne* : c'est les modes du ressentir, de penser et d'échanger que veut réformer l'avant-garde moderniste. Michael Stone-Richards écrit à ce propos :

> On pourrait en dire autant de tous les grands mouvements d'idées de la culture moderne dont le romantisme, le symbolisme et le surréalisme qui posent les bases de toute conception d'avant-garde comme *projet*. En revanche, l'impressionnisme et le fauvisme n'affectent que la peinture (Stone-Richards 2001 : 89).

L'apport historique du surréalisme, dans cette tradition, se retrouve dans l'importance accordée à l'*image* en tant que moteur central de transformation de la vie : « Le surréalisme a été ainsi le premier mouvement à réaliser l'éclatement de l'univers de la fiction et sa mutation en un champ d'expérience » (Apostolidès 1990 : 730). « L'éclatement de l'univers de la fiction », en ce sens, équivaut à l'appropriation individuelle d'un domaine narratif transmis autrefois sous le mode de la passivité. Le surréalisme advient comme conquête subjective d'une culture reçue et diffusée dans un contexte *spectaculaire* ; il s'agit désormais de se servir de cette dernière en démultipliant ses éléments en une série d'images-chocs devant transformer l'appareil de production culturelle lui-même :

> Ce champ de l'imaginaire, compris au sens d'espace où peuvent circuler des images, s'est développé d'une façon rapide au cours des vingt-cinq dernières années. Par opposition au champ fictif de la littérature et de l'art traditionnels, ce nouvel espace se définit d'abord comme un champ expérimental. J'entends par là que l'incitation n'y est plus de recevoir les œuvres passivement, mais de les *produire* pour élargir le champ d'expérience individuel. […] Depuis le surréalisme, l'art n'est plus reçu comme pur spectacle devant être intériorisé, ses images visent à créer un choc qui, en retour, produira une action (Apostolidès 1990 : 729).

C'est cette nouvelle conquête de la production culturelle que va poursuivre le situationnisme dans sa première mouture : la pratique du détournement s'inscrit bien sûr dans ce projet d'appropriation subjectiviste du domaine de la fiction. Mais comme on le verra bientôt, c'est le rôle central que le surréalisme accorde à l'image que contesteront plus particulièrement les situationnistes.

Pour comprendre comment des états comme le rêve ou l'ivresse deviennent des *programmes* poétiques et existentiels, il faut revenir sur le genre très particulier d'esthétique privilégiée par les avant-gardes culturelles, que je qualifierai d'*esthétique du choc*. Peter Sloderdijk explique en ces termes les modalités de la

production d'avant-garde : « La modernité esthétique est un procédé d'utilisation de la force non pas contre des personnes ou des choses, mais contre des rapports culturels non clarifiés. » (Sloterdijk 2005 : 144). C'est pourquoi il rapproche avec raison les scandales organisés par les avant-gardes des attentats terroristes qui leur sont historiquement contemporains :

> […] l'utilisation de la Terreur comme violence contre la normalité fait éclater la latence esthétique et sociale et fait monter à la surface les lois selon lesquelles on construit les sociétés et les œuvres d'art. La terreur sert à l'accomplissement du tournant antinaturaliste qui, partout, fait valoir la primauté de l'artistique (Sloterdijk 2005 : 144).

C'est au sein d'une même dimension cognitive que le terrorisme politique et que le terrorisme artistique opèrent leur dévoilement d'un Réel se camouflant derrière les *apparences* de normalité, et les conditionnements produits par cette même réalité — la réalité, dans cette définition, recouvre tout ce qui paraît, pour la majorité, comme « normal », dans l'ordre des choses. La réalité comprend à la fois les « règles du jeu » et l'appareil qui les unifie dans la conscience pour les rendre invisibles. Après le choc, tout ce qui apparaissait comme « naturel » se dévoile en tant que pure *convention*, comme une simple création de l'esprit qui s'est cimentée dans l'imaginaire social. C'est ainsi que Sloterdijk interprète le travail du mouvement surréaliste : pour lui, le surréalisme représente

> une fraction du mouvement d'explicitation de la modernité parce qu'il se conçoit, sans la moindre ambigüité, comme un procédé de rupture de la latence et de dissolution du sous-jacent. Un aspect important de la dissolution de la latence dans le champ culturel est la tentative de détruire, dans la vie courante de l'art, le consensus entre la partie productrice et la partie réceptrice, afin de libérer la spécificité radicale des événements du "montrer". Il explicite l'absolutisme de la production ainsi que la valeur propre de la réception (Sloterdijk 2005 : 139).

Dans ce dispositif, c'est le groupe d'avant-garde qui projette un « horizon d'attente » sur son public, sur la part réceptive de la médiation : pour l'avant-garde, le public *se doit* d'être choqué, traumatisé, littéralement *terrorisé* par sa production. On peut concevoir que l'absence de réaction du public devant ses provocations peut mettre dans l'embarras tout groupe d'avant-garde qui, à l'origine, est là pour déplaire, pour « désespérer ceux qui se considèrent comme des humains ». La bête passivité du public devant les objets *inacceptables* de la terreur artistique, c'est justement là où réside le plus grave scandale, du point de vue des avant-gardes du moins. Pour prendre le cas de Debord, il est plausible que sa déception personnelle face à l'absence de réaction du public joue un rôle important dans le ton sermonneur qu'il adopte souvent envers ce même public : « Les véritables auteurs de la société du spectacle, il me semble que c'est bien plutôt vous autres, employés aux étranges travaux » (Debord 2006 *CMR* : 1809).

La production d'avant-garde vise donc à créer un choc, un trauma, dans l'habitus perceptuel ou mental du récepteur de l'œuvre. L'esthétique du choc, chez les surréalistes et les situationnistes, doit aussi être comprise dans sa dimension politique : le choc, c'est aussi le *coup* porté à une civilisation bourgeoise et à son idéologie du progrès. Le choc perceptif ou mental, en détruisant l'habitus, doit permettre la création d'un nouveau cerveau, d'un nouveau type anthropologique ; et c'est précisément par ce travail de modelage d'un homme nouveau que les avant-gardes prétendent participer à la révolution. C'est à partir de ces mêmes conceptions stratégiques et terroristes de l'art que le surréalisme et l'I.S. organisent leur offensive dans le champ culturel.

2.4. Du rêve à l'ivresse : immédiateté et représentation

> Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.
> Charles BAUDELAIRE

C'est ici qu'une réflexion sur la différence entre le rêve et l'ivresse peut entrer en jeu et servir de révélateur. Cette distinction permet de comprendre les enjeux fondamentaux entourant la mésentente centrale entre les deux groupes, qui se sont toujours ouvertement méprisés, derrière un respect mutuel bien réel. Ce qui se joue ici, en effet, c'est plus qu'une simple stratégie de singularisation au sein du champ littéraire parisien. Plutôt que de me concentrer sur une analyse retraçant le point de vue et les stratégies des acteurs, j'aborderai ici l'opposition rêve/ivresse à partir de leurs dimensions esthétiques et idéologiques.

À un premier niveau d'analyse, il convient bien sûr de rappeler que les situationnistes buvaient beaucoup et aimaient les effets de l'ivresse éthylique, alors que les surréalistes, plus sages, buvaient peu[40]. Cela dit, la question de *l'ivresse réellement existante* apparaît très secondaire. Au-delà d'une pratique concrète, c'est d'abord une vision du monde, une poétique et une politique du sujet qui se dévoilent dans l'utilisation avant-gardiste de concepts ou de techniques de production comme le rêve et l'ivresse.

---

[40] Une « hérésie » déviée du surréalisme cependant, le groupe du *Grand Jeu*, n'hésita pas à réaliser concrètement le programme de Rimbaud, avec tous les abus dangereux, et parfois même mortels, que cela implique. Les surréalistes pour leur part rejetèrent assez rapidement tout exercice de dépossession totale du sujet comme l'ivresse intense ou l'hypnose, et cela est très symptomatique de leur posture assez sage et mesurée. Pour une analyse en profondeur de l'opposition entre les surréalistes et les membres du Grand Jeu autour de la question de l'ivresse, on peut se référer à l'ouvrage de Vincent Kaufmann (1997), *Poétique des groupes littéraires*, en particulier les pages 73-76.

Mon hypothèse est donc que la différence entre une poétique du rêve et une poétique de l'ivresse définit deux idéologies et deux pratiques distinctes de l'art d'avant-garde. Ces concepts abstraits que sont le rêve et l'ivresse, loin de se réduire à de simples postulats romantiques sur l'art, permettent de saisir la complexité de la divergence entre deux mouvements artistiques terroristes qui ont également marqué l'histoire de l'art du XX[e] siècle. Évidemment, le passage du rêve surréaliste à l'ivresse des lettristes ne représente en rien un « dépassement » — cette prétention n'est que la prétention mystificatrice des acteurs situationnistes de l'époque. L'ivresse correspond plutôt à une *radicalisation*, tant politique que formelle, de la démarche surréaliste. L'ivresse met en œuvre l'aspect occulté dans l'hégélianisme de Breton : la question de la mort de l'art. L'ivresse correspond en effet à une sorte de « mort de l'intention » : comme une découverte de la vérité divine, impossible à modaliser ou à formaliser. L'ivresse correspond à l'illumination à la base du travail du poète en tant que « voyant », mais les situationnistes utilisent cette dernière contre toutes prétentions littéraires, alors que les surréalistes l'utilisent comme matériel source dans la construction de leur carrière artistique. Dans une logique dialectique propre aux avant-gardes artistiques, les situationnistes se servent d'une pratique esthétique afin d'incarner les représentants les plus extrêmes d'une conception de l'art en tant rupture. Et la première rupture qu'ils doivent accomplir, c'est avec leurs aînés immédiats.

Jérôme Duwa souligne comment « L'inquiétude des lettristes d'être confondus avec des surréalistes paraît avec du recul des plus légitimes, puisqu'on voit assez peu ce qui les singularise foncièrement » (Duwa 2008 : 76). Ce qui singularise les situationnistes des surréalistes se joue précisément dans ce passage entre le rêve et

l'ivresse. Et un tel passage se définit d'abord et surtout par la *suppression de la représentation* dans l'activité poétique.

En tant que pratique humaine concrète, le rêve et l'ivresse partagent un important point en commun : ce sont pour l'essentiel des activités *nocturnes*. Dans les sociétés industrielles, la nuit correspond à ce moment nécessaire durant lequel les forces productives se régénèrent, afin de poursuivre le travail le lendemain, et de reproduire le rendement nécessaire. En tant que membres officiels de la néobohème parisienne — une bohème souvent constituée par les membres les plus marginalisés de la classe intellectuelle —, les surréalistes et les situationnistes, fidèles au mot d'ordre de Rimbaud, rejettent l'aliénation du travail en tant que *métier* (« j'ai horreur de tous les métiers »). Dans cette optique, le choix de privilégier des activités nocturnes comme le rêve et l'ivresse n'est guère fortuit. Alors que les classes laborieuses sombrent dans ce sommeil réparateur nécessaire à leur bon fonctionnement diurne, les bandes de Breton et de Debord profitent du calme ambiant pour s'adonner aux joies profanes de leurs expérimentations psychiques et poétiques. La nuit suspend les exigences prosaïques de la vie organique, elle-même entretenue par le travail considéré comme processus soutenant la survie des corps. La suppression du sommeil en tant que nécessité organique participe évidemment de cette rupture avec la vie laborieuse, et permet ainsi le temps de l'illumination onirique ou éthylique. C'est donc en dehors du temps et de l'Histoire que se produit l'exploration somnambulique de l'esprit et des corps libérés. L'arrêt traumatique du temps « ordinaire » — linaire, répétitif, causal — est une exigence commune pour les deux groupes, qui éprouvent une même méfiance envers l'idéologie du Progrès

comme développement des forces productives[41], dans sa version de droite comme de gauche.

Par le recentrage avant-gardiste de l'esthétique au niveau de l'*expérience vécue*, l'art devient véritablement programmatique et expérimental, dans le sens scientifique des termes. L'art nouveau se vit comme une vaste expérimentation scientifique sur les sujets, individus ou groupes. Le rêve et l'ivresse représentent ainsi deux protocoles possibles dans cette auto-expérimentation dans laquelle le moi s'intensifie[42]. Le rêve et l'ivresse deviennent deux moyens « terroristes », au sens de la définition précédente de Sloterdijk : ils permettent de révéler ce qui demeurait latent, sous-jacent, dans les conceptions conventionnelles de l'art. L'art nouveau, c'est celui qui rend visible, par le biais d'attaques concertées, l'idéologie cachée des pratiques traditionnelles, la dimension arbitraire de conventions généralement acceptées. Les pratiques poétiques du rêve ou de l'ivresse participent donc d'une stratégie culturelle offensive directement opposée aux modes institués de la médiation ainsi qu'au conformisme des formes artistiques défendues par les pouvoirs étatiques ou privés.

Mais c'est notamment sur la façon de *rendre publics* les résultats de leurs recherches expérimentales que les deux groupes se trouvent en désaccord. Alors que les surréalistes ne parviennent guère toujours à dissimuler leurs ambitions littéraires, les situationnistes se font plus discrets, préférant une diffusion confidentielle de leur

---

[41] C'est sous cet angle que la fétichisation surréaliste des objets démodés est interprétée par Walter Benjamin dans son article « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » : l'investissement surréaliste du désuet et du débris doit créer un véritable *choc temporel* qui vise à briser l'illusion du progrès. Ce rejet et cette critique du progrès industriel semblent des traits caractéristiques des avant-gardes françaises, alors que plusieurs autres groupes européens défendent une vision apologétique de la modernité technique (futurisme, constructivisme, etc.).

[42] Au sujet de la modernité comme processus d'auto-intensification du moi, voir Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire* (2001 : 16-17).

production. En se préservant de toute intervention directe dans le monde institutionnel, l'art situationniste peut prétendre conserver une pureté sacrifiée par l'autopublicité constante des surréalistes. Mais la conséquence de ce mouvement de clôture *in vitro*, c'est que, dorénavant, l'art situationniste ne se produit plus à partir de la représentation : il se consume au moment même de son apparition au sein du vivant. La représentation, s'opposant au vivant, devient pour les situationnistes signe de mort : « Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant» (Debord 2006 *SdS* : 766).

C'est donc aussi le rapport problématique à la postérité qui différencie les surréalistes des situationnistes. L'art événementiel des surréalistes tend à se figer dans l'image d'un rêve, qui sera transmise sous la forme d'un récit ou d'une peinture devant recréer l'événement fantasmatique. Les situationnistes, pour leur part, ne livrent bien souvent que de vulgaires traces de ces « situations immédiatement vécues ». Des nombreuses dérives situationnistes, que nous reste-t-il sinon quelques cartes enregistrant la *trace* de l'événement, mais non pas l'événement lui-même ?[43] On peut visualiser le chemin emprunté par l'individu, mais le contenu même de la dérive, en tant qu'expérience subjective, demeure caché.

La destruction de la médiation artistique s'inscrit donc, dans le cadre de l'autoreprésentation de l'I.S., dans cette idée d'une incommunicabilité de l'expérience vécue. L'absolu situationniste ne nous est jamais donné comme tel, il est

[43] Les situationnistes ont en effet produit bien peu d'œuvres inspirées de leurs dérives psychogéographiques, exception faite de quelques cartes essentielles. La plus célèbre est sans doute la carte *The Naked City*, élaborée par Guy Debord en 1957. Une notable exception littéraire existe toutefois : les *Deux comptes rendus de dérive*, publiés dans les *Lèvres nues* en 1956 pour accompagner le texte *Théorie de la dérive*. Ces textes hallucinatoires écrits par Debord — avec références au vaudou et aux zombies — portent en eux une forte influence surréaliste (*Nadja*, *Le Paysan de Paris*, l'univers d'Artaud) qu'on retrouve rarement de manière si ouverte chez les situationnistes.

seulement promis. Il est évoqué à l'intérieur d'un rapport de recherche qui confirme que l'expérience a véritablement eu lieu, mais sans jamais transmettre véritablement l'illumination elle-même. L'ivresse des situationnistes, dans le fond, relève d'une sobriété certaine, surtout quand on la compare à la « pornographie » du rêve surréaliste[44]. C'est uniquement sous le mode de la suggestion qu'un certain effet sublime est proposé, alors que les surréalistes s'efforcent de *tout* mettre dans le monde de l'image.

Dans *Une vague de rêves* (1924), Aragon résume parfaitement la posture surréaliste devant la puissance saisissante de ces hallucinations éveillées :

> Nous éprouvions toute la force des images. Nous avions perdu la force de les manier. Nous étions devenus leur domaine, leur monture. Dans un lit au moment de dormir, dans la rue les yeux grands ouverts, avec tout l'appareil de la terreur, nous donnions la main aux fantômes (cité dans Brochier 1977 : 182).

Du point de vue situationniste, la posture contemplative des surréalistes devant leurs propres productions psychiques désamorce le potentiel constructif/révolutionnaire du mouvement. C'est cette idée que veut communiquer Debord dans ces « Notes sur le hasard », où il écrit :

> Tout progrès, toute création est l'organisation de *nouvelles conditions du hasard*. […] L'homme ne désire jamais le hasard en tant que tel. Il désire plus; et attend du hasard la rencontre de ce qu'il désire. C'est une situation passive et réactionnaire (la mystification surréaliste) si elle n'est pas corrigée par une invention de conditions concrètes déterminant le mouvement de hasards désirables (Debord 2006 : 296).

---

[44] Theodor Adorno avait bien compris l'intimité des liens qui unissent l'imaginaire pornographique et le surréalisme : « Les œuvres pornographiques pourraient bien être les modèles du surréalisme », affirmait-il dans sa lecture critique du mouvement. (Adorno 1999 : 68). La pornographie surréaliste peut se comprendre de deux façons : elle relève dans un premier temps de l'impératif d'absolument *tout* dévoiler au public du contenu des désirs — conscients ou inconscients — de chaque acteur (pensons à la célèbre *Enquête sur la sexualité*), et elle apparaît dans un second temps dans le caractère ouvertement érotique de bien des productions surréalistes.

Les surréalistes flânent passivement à la recherche des hasards, comme ces bourgeois du XIX[e] siècle qui dérivaient dans les passages parisiens à la recherche de cette lévitation libidinale que procure le monde des marchandises. On n'a qu'à penser à Breton qui laisse la porte de sa chambre d'hôtel ouverte en attendant la venue improbable d'une amante inconnue. Les situationnistes, quant à eux, prétendent construire des situations, c'est-à-dire qu'ils cherchent volontairement à créer de nouvelles conditions de hasard qui permettent une réalisation objective de leurs désirs. Mais l'opposition entre le rêve et l'ivresse ne s'épuise pas dans ce dualisme entre le constructivisme ou la passivité du sujet, entre le sujet de la raison et le sujet de l'inconscient.

Quand Debord écrit que l'action du spectacle « […] consiste à reprendre en lui tout ce qui existait dans l'activité humaine à l'état fluide, pour le posséder à l'état coagulé » (Debord 2006 *SdS* : 776), il est possible de transférer cette interprétation au surréalisme. L'ivresse, c'est l'expérience de la vie clandestine à l'état *fluide*. Le péché originel du surréalisme, ce serait d'avoir voulu composer un nouveau mythe en figeant les forces de l'ivresse dans la stabilité du rêve. Le rêve surréaliste est coupable de se donner en *spectacle*, de se *coaguler dans une image*. Sur ce plan, on ne peut que constater la constante préoccupation des surréalistes pour la question de l'image. On se souvient de la célèbre phrase d'Aragon :

> Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image vous force à réviser tout l'Univers (Aragon 2004 : 125).

L'art surréaliste, privilégiant le choc par l'image (les peintres jouent naturellement un rôle important au sein du mouvement), dresse un dispositif dans lequel le jeu du regard et le caractère visuel de la médiation jouent un rôle central. Quant à eux, les situationnistes rejettent la domination contemporaine du visuel comme étant intégrée au dispositif du spectacle : « Le spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image » (Debord 2006 *SdS :* 775). Les situationnistes questionnent par ailleurs le potentiel révolutionnaire de l'image surréaliste, en critiquant notamment la récupération des procédés poétiques surréalistes dans le domaine publicitaire et politique. Loin de subvertir l'ordre établi, l'insolite et l'impudeur des productions surréalistes ont intégré le discours spectaculaire-marchand, qui s'adresse désormais au désir le plus intime de chacun d'entre nous. D'un point de vue révolutionnaire, le projet surréaliste, fortement individualiste, a donc partiellement échoué.

Pourtant, les prémisses du surréalisme étaient plutôt ambitieuses, si on se fie à l'intuition de Walter Benjamin, selon qui le principal objectif surréaliste fut de « gagner à la révolution les forces de l'ivresse » (Benjamin 2000b : 130). Cette ivresse que Benjamin souhaite voir adopter par les forces révolutionnaires se vit sous le mode de l'écoulement et de la dépense illimitée, dans le sens des idées de Georges Bataille, comme un « éveil » au passage d'un temps surhumain, un temps monstrueux et créateur, ressenti comme rupture, comme renouvellement constant. C'est à un semblable « réveil » que se sont parfois adonnés les surréalistes. Mais Walter Benjamin a sans doute raison lorsque, dans un extrait de son *Livre des passages* où il commente le *Traité du style* d'Aragon, il commente le mouvement surréaliste comme ayant toujours été divisé en deux tendances opposées : une favorisant une compréhension matérialiste du rêve (via le « réveil » ou « l'ivresse »), une autre

favorisant une conception idéaliste et impressionniste du rêve comme fantasmagorie mythologisante :

> […] tandis qu'Aragon persévère dans le royaume des rêves, il s'agit ici de trouver la constellation du réveil. Tandis que persiste chez Aragon un élément impressionniste — la « mythologie » — […] il s'agit ici d'une dissolution de la « mythologie » dans l'espace de l'histoire. Bien entendu, cela ne peut avoir lieu que par l'éveil d'une connaissance non encore consciente du passé (cité et traduit dans Löwy 2000 : 54)

On comprend ainsi que Benjamin postule un lien intrinsèque entre la mythologie et le rêve — deux données propres à l'espace de l'imaginaire — tandis qu'il définit le « réveil » comme opérant une « dissolution de la "mythologie" dans l'espace de l'histoire ». Le réveil en question doit se produire via un *choc* qui force à prendre une distance avec le domaine mythologique, qui est aussi le domaine de l'idéologie. S'opère ainsi un écart absolu entre la représentation et le représenté, entre le signe et son référant : le rêve surréaliste devrait se concevoir comme une porte d'accès vers une réalité refoulée par les forces historiques. Cette mise à distance du fantasmatique doit produire une sujet révolutionnaire capable d'expérimenter l'ivresse du réveil.

Benjamin donne d'autres indices pour comprendre sa critique lorsqu'il dénonce la fascination qu'exerce sur de nombreux surréalistes le spiritisme : « Qui n'aimerait pas voir ces enfants adoptifs de la révolution rompre de la façon la plus nette avec tout ce qui se pratique dans les conventicules de dames patronnesses décrépites, de militaires en retraite, de trafiquants émigrés? » (Benjamin 2000b : 117). Le spiritisme représente pour Benjamin une reterritorialisation mythologique du rêve, le retournement pervers d'un mouvement libérateur vers une forme avancée et décadente de « fantasmagorie bourgeoise », cette imagerie infinie (dans l'infini du

temps) de la marchandise, cette restructuration de la vision qui bloque l'histoire en tant que rupture.

L'ivresse décrite par Benjamin, qui consiste en une sorte de réveil, s'oppose aux conceptions freudiennes du rêve (comme scène de théâtre où se jouent les tensions psychiques inconscientes), de même qu'aux conceptions mystico-magiques du rêve comme prophétie, annonciation, présage. C'est au présent, lui-même conçu comme un « rêve », que l'ivresse s'oppose; et c'est ce même présent fantasmagorique que les situationnistes souhaiteront contrecarrer via l'ivresse. C'est bien une critique politique du monde contemporain qui force le rejet situationniste du rêve, réinterprété à travers sa nouvelle fonction fétichiste, comme en témoigne la thèse 21 de *La société du spectacle* (qui détourne Freud) : « Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil » (Debord 2006 *SdS :* 771).

La particularité des situationnistes, par rapport aux surréalistes, se situe au niveau de leur rejet très net de l'inconscient. Dans le *Rapport sur la construction des situations*, Debord critique explicitement la part d'irrationnel attachée aux pratiques surréalistes : « Nous savons finalement que l'imagination inconsciente est pauvre, que l'écriture automatique est monotone, et que tout un genre d'"insolite" qui affiche de loin l'immuable allure surréaliste est extrêmement peu surprenant » (Debord 2006 *RCS* : 312-313). Debord se méfie donc du domaine onirique, dans la mesure où ce dernier opère une dépossession du sujet, ce qu'il refuse catégoriquement. S'il se plaint des résultats d'une telle démarche sur le plan esthétique, c'est néanmoins la posture du sujet dépossédé qu'il l'indispose surtout. Les situationnistes, en effet,

misent uniquement sur la volonté de la conscience, seule *éthique* possible dans l'art comme dans le comportement :

> Le mouvement situationniste s'est toujours gardé d'analyser la dimension psychologique à la source du comportement humain, le sien et celui d'autrui. Il a voulu fermer les yeux sur la part d'irrationnel qui gouverne l'action, favorisant une conception de l'individu comme un être rationnel, susceptible de se contrôler lui-même afin de mieux contrôler les autres (Apostolidès 2006 : 76).

Partout pour les situationnistes se pose d'ailleurs la question du *contrôle* des moyens modernes d'intervention sur le milieu, moyens qu'il ne fallait surtout pas laisser aux mains de l'ennemi. Chez Debord plus spécifiquement, on retrouve un rejet du rêve dans son œuvre même[45], marquée par un contrôle total et par la *surdétermination* : en ce sens, malgré son organisation formelle proche de l'onirisme, un livre comme *Mémoires* se compose au contraire selon des principes soigneusement choisies. C'est la conclusion à laquelle arrive Boris Donné au bout de sa lecture de l'ouvrage de 1958 :

> L'analyse des *Mémoires* révèle à quel point ce livre est concerté ; chaque détail y répond à une intention consciente. Debord ne s'est pas laissé guider par les sollicitations que les matériaux qu'il détournait éveillaient dans son inconscient ; tout au contraire, il les a pliés à une volonté créatrice parfaitement lucide et consciente de son projet (Donné 2005 : 19).

Dans la lignée d'un Gracián, Debord a conçu sa vie et son œuvre entière comme une entreprise consciente de domination. Il utilise la forme dans cette perspective rhétoricienne. Même ses œuvres les plus personnelles, celle qui touchent du plus prêt

---

[45] Selon Boris Donné, Debord a été sensible à la critique du rêve effectuée par Roger Caillois, un dissident du surréalisme. En effet, dans ses *Mémoires*, Debord détourne une critique de *L'incertitude qui vient des rêves* (1956) de Caillois, « un essai tendant à déprécier les rêves en ce qu'ils représentent une aliénation de la conscience, et à en récuser toute interprétation » (Donné 2005 : 19). Le rêve, pour Debord, représente une manifestation intérieure du spectacle : parce qu'il échappe au contrôle de la conscience, il ne peut qu'agir sous le mode de l'aliénation. Ce type de jugement nous renseigne sur la piètre connaissance de la psychanalyse de Debord. Sa critique du freudisme semble aussi simpliste que celle de Jean-Paul Sartre.

à son moi profond, possèdent la solidité des briques : n'y entre pas qui veut. L'œuvre de Debord se constitue comme un mécanisme de défense déployé afin de limiter les assauts de l'inconscient et d'emmurer la part subliminale. La production écrite est un moyen d'*habiter* le monde et de construire des *murs* : en tant qu'interface, elle occupe aussi une fonction protectrice pour celui qui en fait usage. Ceci est particulièrement vrai dans l'œuvre cryptique de Debord. En tant que forteresse difficilement pénétrable, cette œuvre dessine un labyrinthe fort différent de celui qu'on retrouve chez un Breton par exemple, qui s'offre dans la plus totale transparence. Cette volonté de se construire dans la transparence, de s'exposer dans sa nudité au regard de l'autre n'a jamais été celle de Debord, grand amateur et praticien de la duplicité classique, qui consiste en un *art d'avancer masqué*. On peut souligner les paradoxes d'une telle démarche de contrôle quand on sait qu'elle s'élabore au sein d'une apologie constante de l'ivresse, du désœuvrement et de l'oubli. Il faut néanmoins ici se garder de la tentation des interprétations trop définitives, car rien n'est simple dans la posture de Debord. Son éloge de la rationalité et du contrôle est aussi un leurre, dans la mesure où il est pleinement conscient être lui-même animé de pulsions qui ne correspondent pas à nos standards de comportements rationnels. Dans une lettre écrite à Annie Le Brun en 1991, Debord l'affirme lui-même : « Je ne pense même pas être quelqu'un de très rationnel, et d'ailleurs j'ai placé le lecteur attentif sur la piste de cette conclusion […] » (Debord 2008 : 284). Chez Debord, la rationalité n'est qu'apparente : elle recouvre le chaos intérieur, la violence des passions, la folie de l'ambition. Le contrôle absolu des signes est ce qui vient contrebalancer l'effet de l'ivresse qu'il place au cœur de son existence. Debord oscille donc constamment

entre une posture de domestication de l'existence et un relâchement libérateur, pour lui uniquement possible dans l'ivresse éthylique, et dans l'oubli qu'elle opère.

Au sujet de l'opposition entre l'ivresse et le rêve en tant que force fantasmatique, aucun penseur n'a mieux expliqué que Gilles Deleuze les liens intrinsèques qui unissent le rêve au système du jugement :

> Le monde du jugement s'installe comme dans un rêve. […] Dans le rêve les jugements s'élancent comme dans le vide, sans rencontrer la résistance d'un milieu qui les soumettrait aux exigences de la connaissance et de l'expérience; c'est pourquoi la question du jugement est d'abord de savoir si l'on rêve. […] Le rêve élève les murs, se nourrit de la mort et suscite les ombres, ombres de toutes choses et du monde, ombres de nous-mêmes. Mais dès que nous quittons les rives du jugement, c'est le rêve aussi que nous répudions au profit d'une « ivresse » comme d'une marée plus haute. On cherchera dans les états d'ivresse, boissons, drogues, extases, l'antidote à la fois du rêve et du jugement (Deleuze 1993 : 162).

Le rêve surréaliste s'oppose à l'ivresse lorsqu'il prend la forme d'un système fantasmagorique, producteur d'ombres et de mort. Ce rêve sans éveil s'oppose à l'expérience empirique qui est toujours, elle, au-delà de tout jugement à priori. Le rêve réalise un dédoublement imaginaire du monde empirique en projetant ce dernier dans des formes finies pour mieux le soumettre au tribunal du jugement[46]. Tel qu'il est parfois pratiqué, le rêve se constitue donc comme dédoublement du monde, *inversé dans l'image*, et comme une ombre appauvrie du sujet lui-même. Plutôt que de libérer les forces de la vie, le rêve les conserve à travers une poétique souvent prévisible, faisant appel à toute une série de fétichismes (la marchandise, l'objet

---

[46] Deleuze souligne avec humour que les surréalistes comme les psychanalystes « sont prompts aussi dans la réalité à former des tribunaux qui jugent et qui punissent : dégoûtante manie, fréquente chez les rêveurs » (Deleuze 1993 : 162).

partiel, l'occultisme[47]) qui bloquent le mouvement émancipateur, celui du *réveil*. Finalement, c'est le mouvement surréaliste lui-même, prisonnier de ses propres images, qui devient *mythe*, et c'est à ce moment-là que la décadence franchit un stade irrémédiable du point de vue situationniste[48].

Pour poursuivre une critique politique, le rêve surréaliste apparaît finalement comme l'image renversée de l'ivresse que procure le fantôme de la liberté totale, dans un monde qui partout la supprime. Adorno, malgré ses inclinaisons à priori favorables à tout mouvement esthétique moderniste, formule ainsi les limites du surréalisme : « Les images dialectiques du surréalisme sont celles d'une dialectique de la liberté du sujet dans un état de non-liberté de l'objet » (Adorno 1999 : 68). En d'autres termes, les surréalistes, des sortes de bourgeois anarchistes, se contentent trop aisément de leur propre liberté individuelle, possible uniquement dans la sphère artistique, et abandonnent l'objectif de transformation du monde, de « libération de l'objet ». Ce fut aussi l'interprétation sartrienne du surréalisme :

> Si Breton croit pouvoir poursuivre ses expériences intérieures en marge de l'activité révolutionnaire et parallèlement à elle, il est condamné d'avance; car cela reviendrait à dire qu'une libération de l'esprit est concevable dans les chaînes, au moins pour certaines gens, et, par conséquent, à rendre la révolution moins urgente (Sartre 1985 : 227).

Bref, les surréalistes auraient abandonné trop rapidement l'objectif de transformation du monde au profit d'un horizon beaucoup plus limité : celui d'une transformation de

---

[47] Jérôme Duwa a sans doute raison lorsqu'il affirme que « cette tentation de réduction expéditive du surréalisme à l'occultisme reste une des ressources majeures des pamphlets anti-surréalistes, jusqu'au plus récent, jusqu'au plus abusif signé en 2003 par Jean Clair » (Duwa 2008 : 96).

[48] Les situationnistes ont eux aussi répandu la thèse selon laquelle le surréalisme a fini par sombrer dans la décadence mystico-occulte dans l'après-guerre, et peut-être même avant. Un tel jugement demanderait bien sûr à être nuancé. Jérôme Duwa a encore une fois raison lorsqu'il affirme que « la vulgate de la dégénérescence du surréalisme après 1945 sombrant dans l'occultisme de fête foraine est si généralement acceptée sans objection d'aucune sorte que sa réfutation n'est pas une tâche inutile » (Duwa 2008 : 15).

la vie circonscrite à une microsociété élitaire. La représentation dans l'image vaut comme résidu idéaliste de cette liberté individuelle, qui se déploie dans une sphère séparée dans la mesure où partout la liberté manque dans l'univers social. Dans la perspective de Sartre et celle des situationnistes, seule une fusion totale des deux modes de la révolution peut engendrer une réelle émancipation atteignant la totalité sociale, l'ensemble de l'humanité comme sujet. C'est pourquoi une avant-garde ne doit jamais chercher les moyens de la propre conservation : sa réalisation ultime se confond avec sa destruction en tant qu'avant-garde, c'est-à-dire en tant que promesse d'une humanité nouvelle.

Le rêve, dans la mesure où il se vit sous le mode de l'idéalité, devient enfermement sur soi, auto-contentement, compromis : il postule une liberté purement formelle et illusoire, en ceci que le monde des objets, toujours lié au mode de production capitaliste, détermine des relations sociales qui n'ont rien de naturelles. Au contraire, le situationnisme ne recule pas devant la nécessité d'une théorie critique sans merci, au risque de sacrifier l'art. La nouvelle critique du monde doit porter sur la totalité des phénomènes sociaux. II est donc permis de lire la théorie du spectacle comme une critique du rêve en tant qu'illusion, en tant qu'enfermement du monde dans l'image : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » (Debord 2006 *SdS* : 767).

C'est Nietzsche qui a pour la première fois tenté de définir le rôle primordial que joue l'ivresse dans la production esthétique. Nietzsche considère que l'ivresse représente une condition *transcendantale* de l'art :

> Pour qu'il y ait de l'art, […] une condition physiologique préliminaire est indispensable : *l'ivresse*. Il faut d'abord que l'ivresse ait haussé l'irritabilité de toute la machine, autrement l'art est impossible. Toutes les

> espèces d'ivresse […] ont puissance d'art. L'essentiel dans l'ivresse, c'est le sentiment de la force accrue et de la plénitude. Sous l'emprise de ce sentiment, on donne aux choses, on les force à prendre en nous, on les violente, — on appelle ce processus : *idéaliser* (Nietzsche 1985 : 132).

Je retiens deux aspects dans cette citation essentielle : premièrement, l'ivresse est liée au corps créateur ; elle relève, avant toutes choses, du domaine physiologique, et pour Nietzsche, le domaine de l'idéalité est nécessairement lié à la corporalité (opposition au dualisme matière/esprit). La culture ne se développe pas en opposition au physiologique, mais bien dans une nécessaire relation avec lui (rejet du dualisme nature/culture). Ensuite, Nietzsche définit l'ivresse comme une « irritabilité de toute la machine » : la machine dont il est ici question est bien sûr organique. L'ivresse équivaut à une intensification du moi créateur : elle advient comme violence, perturbation, irritant dans le fonctionnement naturel du corps et de la conscience qui lui est rattachée :

> Dans l'ivresse, le Moi, en tant qu'il se définit en priorité par une réelle *présence à soi*, se trouve en effet comme excédé en lui-même et par lui-même, c'est-à-dire débordé par la puissance de sa propre subjectivité […] : cette excédence à la fois dynamique et pathétique, dont résulte son *intensification* perpétuelle (Audi 2005 : 86).

Contrairement à l'activité somatique, l'ivresse intervient donc *contre* le bon fonctionnement des activités vitales : elle est excès de vie, et *réveil*, c'est-à-dire mise en relation envers un Dehors. Elle provoque une irritation du système nerveux, qui dérègle complètement l'organisme, lui retirant toute possibilité de repos. Nietzsche réclame « […] de l'artiste-créateur qu'il intensifie — dans l'ivresse et en tant qu'ivresse — son rapport immédiat […] à la vie, à cette volonté de puissance qui en est "l'essence le plus intime" et qui transit de part en part le sentiment d'exister » (Audi 2005 : 48).

Dans l'ivresse telle que l'a décrite Nietzsche, on assiste à la coexistence de deux moments distincts : une dépossession de soi qui s'accomplit par confrontation aux puissances de la vie, et une transformation de cette puissance perturbatrice en *puissance d'art* — nécessaire alliance entre les deux facettes complémentaires des puissances de la représentation, la dionysiaque et l'apollinienne. Pour Nietzsche, c'est uniquement dans un parfait équilibre entre ces deux puissances que peut advenir le *grand style*, cette mise en forme nécessaire d'une volonté de puissance qui passe dans un sujet, en perturbant ses fonctions organiques élémentaires. C'est pourquoi Nietzsche insiste, dans la citation précédente, sur le processus d'*idéalisation* : ce processus de *mise à distance* possible par la représentation est pour lui une nécessité vitale afin de redonner une « bonne santé » à la machine, pour que cette dernière puisse continuer de fonctionner en tant que machine. Mais les situationnistes, plus près des forces dionysiaques que des forces apolliniennes, ne sont fidèles qu'au premier moment de la création : la pure ivresse, l'irritabilité de la machine. Contrairement aux surréalistes, ils refusent de passer par le processus d'idéalisation, qui équivaut au moment de la formalisation[49]. Cette étape d'idéalisation, les surréalistes la jugent donc nécessaire et primordiale : et leur permet d'échapper aux potentiels destructeurs de l'ivresse. C'est donc toujours avec une extrême prudence que les surréalistes avancent sur le terrain de l'ivresse, dont ils redoutent les conséquences, notamment sur le plan de la cohésion sociale qui soude le groupe :

---

[49] On pourrait objecter que l'écriture automatique mise de l'avant par le mouvement se trouve plus du côté de l'ivresse, dans la mesure où elle avance dans l'anarchie, sans le moindre souci formel. Mais la plupart des surréalistes n'ont guère pratiqué cette forme extrême d'écriture automatique : ils retouchaient souvent leurs poèmes, et leur prose est souvent très travaillée (pensons à cette élégance classique qu'on retrouve dans le verbe de Breton). En outre, Aragon s'était opposé au « mythe » de l'écriture automatique dans son *Traité du style*, qui insistait que le nécessaire travail formel de l'écrivain.

> Le recul de Breton devant l'hypnose — comme ses prudences devant d'autres formes de dépossessions, notamment celles liées aux drogues, […] en dit long sur la position du surréalisme […]. Le surréalisme se situe en effet exemplairement sur une limite qu'il s'efforce d'approcher, mais qu'il s'interdit de jamais franchir. Cette limite est celle qui existe entre le livre personnel et le Livre impersonnel, lieu d'un tout-dire mythique. Mais c'est aussi celle existant entre l'écriture et la « performance » (au sens fort du terme, qui suppose que la performance soit un véritable passage à l'acte engageant physiquement un sujet, différent d'un simple acte de représentation) (Kaufmann 1997 : 73-74).

Les surréalistes ressentent l'ivresse uniquement comme un dangereux excès de vie, et jugent nécessaire de transfigurer cette puissance en forme artistique, en matière dans l'ordre de l'idéalisation. Cette transfiguration permet une concentration sécuritaire des forces, protégeant l'appareil physiologique d'une violence perturbatrice qui met en jeu la vie même des acteurs impliqués (cependant, certaines expériences extrêmes des surréalistes se sont produites sans aucune bouée de sauvetage).

Au contraire, les situationnistes misent sur ce désœuvrement, propre à l'ivresse, comme moyen de parvenir à la révolution totale. À propos de la dérive, expression par excellence de l'ivresse chez les lettristes, Danesi écrit : « Les théories de l'I.L. pouvaient se comprendre comme l'affirmation d'un dessaisissement partiel du moi que les surréalistes avaient préservé avec la notion de hasard objectif » (Danesi 2008 : 202). Pour les situationnistes, la temporalité dominant les Temps modernes se ressent elle-même sous le mode de l'ivresse : le temps devient pleinement historique, « hors de ses gonds ». L'ivresse, c'est la jouissance éprouvée dans la destruction historique, un moment de pure perte sans restes ni gains; c'est pourquoi l'ivresse apparaît aussi comme une modalité du potlatch compris dans son sens bataillen : comme une pure dépense qui engage la totalité de l'existence et qui met en jeu le monde en entier. Mais l'ivresse valant en soi et pour soi s'inscrit aussi

dans un horizon nihiliste, sans perspective et sans objectif : elle opère comme négation pure du monde social. La question de l'ivresse marque plus en profondeur la période lettriste que la période situationniste, plus constructive celle-là, et qui envisage l'ivresse non plus en tant qu'objectif, mais comme point de départ, comme programme minimal. C'est en ce sens que Debord formule l'autocritique de l'Internationale lettriste au moment de la fondation de l'I.S. en 1957 :

> L'Internationale lettriste, entre 1952 et 1955 […] s'est orientée continuellement vers une sorte de rigueur absolue menant à un isolement et une inefficacité également absolus, et favorisant à la longue un certain immobilisme, une dégénérescence de l'esprit critique et de découverte (Debord 2006 *RCS* : 322).

N'en demeure pas moins que le sujet de la dérive est le sujet de l'ivresse par excellence. C'est-à-dire qu'il décide de lui-même de se décomposer en une série des moments variables d'intensité. La théorie situationniste explicite elle-même ses prémisses concernant la temporalité s'appliquant à la subjectivité moderne :

> Le principal drame affectif de la vie […] semble bien être la sensation de l'écoulement du temps. L'attitude situationniste consiste à miser sur la fuite du temps, contrairement aux procédés esthétiques qui tendaient à la fixation de l'émotion. Le défi situationniste au passage des émotions et du temps serait le pari de gagner toujours sur le changement, en allant toujours plus loin dans le jeu et la multiplication des périodes émouvantes (Debord 2006 *RCS* : 327).

Pour Debord, on le sait, la sensation de l'écoulement du temps vaut comme *puissance d'ivresse*. La volonté du sujet de l'ivresse consiste donc en un éparpillement de soi, en une décomposition de la psyché dans une série disparate de moments « émouvants ». Parce qu'elle produit une sorte de dissolution du sujet, l'ivresse est aussi affaire de don de soi, de *potlatch*; en ce sens, l'ivresse réactive la posture sacrificielle de l'artiste chère aux romantiques :

> Qu'est-ce, cependant, que ce don de soi, qui témoigne par excellence de la plénitude des forces de la vie ? En tant que manifestation physiologique, il n'est autre qu'une expression […] qui ne s'accomplit comme telle que dans l'ivresse. Mieux : *l'ivresse elle-même est ce don* (Audi, 2005 : 88 ; je souligne, Ndr.).

Parce qu'elle n'inclut pas nécessairement le moment apollinien de récollection de soi, l'ivresse peut se vivre sous le mode suicidaire d'une pure présence à soi vécue en confrontation avec l'abîme : par l'ivresse, c'est le pur *vide* du sujet qui se réfléchit lui-même. L'ivresse, en tant que force destructrice, apparaît comme illumination dans le néant du moi. L'ivresse vécue à son paroxysme devient une activité dangereuse, risquée, qui se vit entièrement comme don de soi négocié avec une puissance dont la fréquentation prolongée mène bien souvent à la folie — le parcours d'Ivan Chtcheglov, cet « aventurier » qui a défriché le domaine de la dérive, en témoigne. Et contrairement au rêve, l'ivresse entretient un nécessaire rapport au Réel, car elle est intimement liée à l'expérience empirique, la pratique libre de la rue. Les procédés de dérive urbaine, souvent alimentés par la prise de drogues ou d'alcool, s'accordent avec la pratique d'une subjectivité à la fois totalement « volontariste » et totalement pliée au réel de l'écoulement d'un temps plein et rénovateur. Le seul problème avec l'ivresse, c'est qu'elle ne se stabilise jamais dans des œuvres : parce qu'elle relève d'une expérience quasi mystique, on n'a pas d'autre choix que d'accorder crédit (ou non) aux rares témoignages des survivants. L'ivresse ne s'évalue pas sur le plan esthétique, mais elle joue pourtant un rôle primordial dans la création du Beau.

Il faut revenir sur les aveux de Debord, quand il justifie, à la fin de sa vie, sur sa passion alcoolique. De celle-ci, il dit : « J'ai d'abord aimé, comme tout le monde, l'effet de la légère ivresse, puis très bientôt j'ai aimé ce qui est au-delà de la violente ivresse, quand on a franchi ce stade : une paix magnifique et terrible, le vrai goût du

passage du temps » (Debord 2006 *PAN.1* : 1669). Si on associe l'ivresse au *passage du temps*, on peut alors identifier le rêve au *blocage du temps*. L'image surréaliste, en concentrant le rêve dans un fragment immobile, arrête le temps. En réalité, le rêve dédouble le temps vécu, elle lui fait faire un retour sur lui-même. C'est pourquoi Deleuze parlait du rêve comme d'un dispositif producteur d'ombres : le rêve parasite le temps et la vie pour les transformer en fantômes. Et les fantômes, on le sait, ce sont les esprits qui ne *passent* pas dans l'autre monde, restant prisonniers de la Terre. Ce n'est pas un hasard si le surréalisme continue de se donner en représentation, et qu'il poursuit une certaine poétique narrative. Le récit surréaliste, en fixant le temps dans une image, s'oppose à la sensation pure. En cela, il se transforme en *mythe*, en système fini qui s'oppose à l'irruption du nouveau. L'ivresse, en tant qu'expérience momentanée de diverses sensations pures, n'a pas besoin de récits, ni d'images, ni de représentations. L'empirisme radical est son domaine, tandis que sa principale passion est l'oubli, c'est-à-dire le passage irrémédiable du temps. En fin de compte, l'ivresse finit toujours son passage par une *rencontre terminale* : la mort.

2.5. Avant-garde et mythe moderne

Il faudrait ici poursuivre encore plus loin dans la critique du rêve surréaliste, en transportant la question sur le terrain du mythe. Car je pense que ce qui distingue fondamentalement le rêve surréaliste de l'ivresse, c'est le caractère ouvertement *mythologique* du premier. À ce sujet, il convient de remarquer que, dès 1924, Aragon affirmait dans *Le Paysan de Paris* que le surréalisme devait « réinventer le mythe ».

Toutefois, ce n'est qu'en 1942 qu'André Breton, dans *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non*, officialise cette tendance, assignant au surréalisme la tâche de créer une « mythologie moderne ». Cette question devient d'ailleurs primordiale pour le surréalisme de l'après-guerre : pour le mouvement, l'établissement d'une mythologie moderne représentait une nouvelle tâche positive et constructrice, créatrice de merveilleux, pouvant réenchanter un monde marqué par le nihilisme fasciste, la destruction nucléaire et le génocide. La mythologie moderne souhaitée par les surréalistes prend valeur de remède médical : elle devait soigner une civilisation malade, lui redonner force, vigueur, passion. Pour le surréalisme, le mythe moderne exerce une force mystique sur des sujets, mais dans en dehors de toute connexion divine : « L'attrait des surréalistes pour le mythe tient aussi au fait qu'il constitue (avec les traditions ésotériques) une alternative profane à l'emprise religieuse sur l'univers du non-rationnel » (Löwy & Sayre 1992 : 219). En un certain sens, on peut interpréter ce positionnement mythologique du surréalisme comme une sorte de « retour » vers des conceptions humanistes plus traditionnelles, vers la création de valeurs positives devant re-cimenter une communauté déchirée[50]. Par ce processus, le surréalisme tente d'échapper aux tendances anarchistes et antisociales qui marquent ses débuts. Par la création d'une série de figures, de légendes, de projections idéelles — bref, un ensemble de représentations de l'esprit unifiées sous la bannière du mythe — les surréalistes tentèrent de s'imposer dans le moment de la reconstruction.

---

[50] Cet aspect constructif et positif du surréaliste devait d'ailleurs irriter Benjamin, qui ne voyait de rédemption révolutionnaire possible qu'à travers la mélancolie et le pessimisme : ce n'est pas pour rien que le penseur allemand chérissait particulièrement l'œuvre de Pierre Mabille, ce dissident trotskyste du surréalisme qui insistait sur la nécessaire « organisation du pessimisme ». Benjamin a de son côté beaucoup insisté sur le pathos révolutionnaire, plaçant définitivement cette tradition du côté des perdants de l'Histoire. En opposition, si Debord conserve une humeur saturnienne, il évoque toujours ses exploits sur le mode de l'héroïsme triomphant, ce qui détonne avec le misérabilisme dominant souvent le discours de la gauche d'aujourd'hui.

Or je pense que cet aspect mythologue était présent dans la critique situationniste du mouvement de Breton, mais uniquement dans la mesure où le mythe se médiatise sous la forme de la contemplation, de la passivité admirative. Car le surréalisme ne se contente pas de se donner en spectacle ni de se vendre sur le marché ; pire encore, il veut presque se véhiculer sous la forme d'une religion constituée — cette mythologie moderne qui devait marquer son siècle et opérer une sorte de rédemption pour une humanité déchue. En effet, c'est l'ensemble du mouvement lui-même qui opère en tant que mythe global. Michael Löwy et Robert Sayre décrivent ainsi le mythe surréaliste :

> Or, quel est le mythe nouveau qui contient (dans leur forme moderne), qui unifie (grâce à leur affinité élective), qui rassemble (sans les hiérarchiser) la révolte, la poésie, la liberté et l'amour ? Il ne peut s'agir que du surréalisme lui-même, dans sa « force divinatoire » (Schlegel), dans son aspect utopique porté vers « l'âge d'or qui doit encore venir » (Schlegel). […] il s'agit d'un mythe *en mouvement*, toujours incomplet et toujours ouvert à la création de nouvelles figures et images mythologiques. Étant avant tout une *activité de l'esprit*, le surréalisme ne peut pas se figer en « mythe ultime », un Graal à conquérir ou une « surréalité » réifiée : l'inachèvement perpétuel est son élixir d'immortalité (Löwy & Sayre 1992 : 222).

Les surréalistes furent les premiers à définir la pratique du *mythe moderne*, fluide, mobile et ouvert, s'opposant aux forces territorialisantes du mythe ancien. Pour Löwy et Sayre — et c'est ce que les situationnistes n'ont pas voulu voir — le mythe surréaliste fonctionne pleinement selon des modalités modernes : il ne s'offre pas comme un Graal total à atteindre dans la perspective d'un achèvement de l'Histoire. Debord, en opposition, a joué le jeu de la séduction en prétendant posséder ce puissant Graal ouvrant les portes de la vie nouvelle — en ce sens, le situationnisme joue davantage sur l'aspect mythique de sa propre existence. Debord fait d'ailleurs lui-même référence au Graal dans *In girum* :

> La formule pour renverser le monde, nous ne l'avons pas cherchée dans les livres, mais en errant. C'était une dérive à grandes journées, où rien ne ressemblait à la veille; et qui ne s'arrêtait jamais. Surprenantes rencontres, obstacles remarquables, grandioses trahisons, enchantements périlleux, rien ne manqua dans cette poursuite d'un autre Graal néfaste, dont personne n'avait voulu (Debord 2006 *IGI* : 1779).

Le savoir absolu qu'il prétend posséder, Debord le figure dans le Graal, ce mythe littéraire qui a tant inspiré les lettristes. Mais si Debord se présente à la fois comme le destinataire et le détenteur du Graal — cette force capable de *modifier le temps*[51] — il en est aussi le gardien, celui qui connaît la vérité du Graal et qui en décide l'accès. On doit encore une fois à Boris Donné cette interprétation malicieuse : le Graal n'est qu'une métaphore de Debord lui-même, en tant que seule force capable de « réaliser la philosophie » en provoquant l'ultime révolution[52]. Dans un certain sens, ce n'est pas tant le mouvement situationniste que Debord lui-même qui se propage sous le mode du mythe. Debord se positionne lui-même comme le chaînon manquant, celui qui pourra, en combinant le génie de ses prédécesseurs (Machiavel, Hegel, Marx, Fourrier et Retz) et en les « dépassant », faire apparaître aux vivants la révélation du Graal. Ce dernier représente donc l'esprit de la révolution sans cesse réprimée dans l'Histoire[53]. Puisque seul Debord possède la connaissance requise, il devient lui-

---

[51] « La résolution de faire soi-même son histoire, voilà le secret de toutes les "sauvages" et "incompréhensibles" négations qui bafouent l'ordre ancien » (Debord 2006 *VSI* : 1092).

[52] « Alors quel était-il, ce "Graal néfaste" si ardemment poursuivi […]? Dans *Mémoires*, il est figuré graphiquement sur le collage en forme de gravure médiévale de la page [43], placé sur une table ronde autour de laquelle sont rassemblés les philosophes qui ont jeté les fondements d'une véritable critique de la politique (Machiavel, Hegel et Marx) encadrés de deux figures moins attendues, incarnant respectivement la révolte vécue sur le mode du jeu (Retz) et l'ambition d'une réorganisation passionnée de tout l'espace social (Fourier). Sur le collage, tous sont représentés *de face* autour de la table, comme s'ils regardaient un convive encore absent de l'image […]. Ce convive attendu dans le "château mystérieux" est bien sûr Debord lui-même, appelé à partager avec ces compagnons illustres la révélation du Graal […] » (Donné 2004a : 141).

[53] L'échec des révolutions passées devient un objet de réflexion privilégié des lettristes, comme le rappelle Debord dans *In girum*, qui évoque l'existence des lettristes durant les années 50 : « Ils s'interrogeaient aussi sur l'échec de quelques révolutions » (Debord 2006 *IGI* : 1775). D'ailleurs,

même le Graal : la seule force négative opérante de son temps. En devenant une sorte de mythe concentré, Debord a trahi la critique du mythologique qui l'avait pourtant amené à adopter une posture révolutionnaire dans l'art.

Pour saisir les limites d'un tel positionnement mythologique, je rappellerai une définition convenue du mythe proposée par Sloterdijk : « Le mythe est une méthode consistant à décrire le monde de telle sorte que rien de neuf ne puisse se produire » (Sloterdijk 2001 : 21). Le mythe apparaît, dans sa structure traditionnelle, comme une force bloquant l'historicité de l'être, et interrompant l'irruption du nouveau en tant qu'événement décisif engageant l'avenir d'une société. Étrangement, quand la révolution elle-même se transforme en mythe, elle se transforme en paradoxale institutionnalisation du nouveau et de la rupture. C'est pourquoi la question du mythe moderne est celle de se son ouverture sur les puissances d'une création infinie.

Plusieurs indices mènent néanmoins à l'hypothèse d'un rejet du mythe de la part des situationnistes. Surtout que quand Debord évoque le mythe dans *La Société du spectacle*, c'est presque toujours pour le présenter selon la conception la plus traditionnelle. Par exemple, pour évoquer le temps cyclique qui définit le mode de production agraire, Debord écrit dans la thèse 127 : « Le mythe est la construction unitaire de la pensée qui garantit tout l'ordre cosmique autour de l'ordre que cette société a déjà en fait réalisé dans ses frontières » (Debord 2006 *SdS :* 821). Le mythe est la modalité représentative du mode de la répétition dans lequel se vit elle-même la société agraire : dans sa forme primitive, le mythe est ce qui assure l'ordre des

---

Chtcheglov écrivit durant les années cinquante un poème intitulé « Réflexions sur l'échec de quelques révolutions dans le monde ».

choses, les places et les fonctions de tous les éléments du cycle de production, en ceci que ces derniers se renouvellent sans cesse au-delà de la mort. De même que les saisons se succèdent, les hommes passent et meurent, mais les formes fixes de la société agraire demeurent : c'est le mythe en tant que narration des origines qui assure la stabilité de cette société. Le mythe attribue une explication métaphysique ou naturelle à un « ordre cosmique » stable et inconte*stable*; pour Debord et nombre d'anthropologues, le mythe est un élément nécessaire de la société primitive qui méconnait l'historicité : le mythe emprisonne le devenir humain à travers une série de gestes et de fonctions fixes qui conjurent l'irruption de nouveaux savoirs ou de nouveaux modes d'être. Il va sans dire que les sociétés fortement mythologiques sont par définition antidémocratiques, et les Grecs eux-mêmes ne conquirent la philosophie qu'au prix d'un combat sans merci contre leurs propres mythes, tout en conservant paradoxalement la religion en tant que pratique civile.

Debord semble donc identifier le mythe primitif comme opérant un simple *blocage* des forces historiques. Quand Debord évoque les manifestations *modernes* du mythe, il ne se fait pas plus tendre ; c'est à travers le fascisme qu'il identifie le retour contemporain du mythe. Sur le fascisme, il écrit :

> […] il n'est pas lui-même foncièrement idéologique. Il se donne pour ce qu'il est : une résurrection violente du mythe, qui exige la participation à une communauté définie par des pseudo-valeurs archaïques : la race, le sang, le chef. Le fascisme est l'archaïsme techniquement équipé. Son ersatz décomposé du mythe est repris dans le contexte spectaculaire des moyens de conditionnement et d'illusion les plus modernes (Debord 2006 *SdS :* 812).

Si le fascisme réactive bel et bien le mode du mythe, il le fait immanquablement avec des « moyens modernes », avec les techniques de conditionnement du spectaculaire

contemporain[54]. Ainsi, si le fascisme récupère le mythe, ce dernier prend néanmoins des contours inédits : puisque nous ne sommes plus dans une société du temps cyclique, et parce que nous ne pourrons jamais plus y revenir, le mythe ne se présentera jamais de nouveau sous sa forme primitive.

Mais Debord ne théorise guère cette manifestation moderne du mythe, pourtant essentielle, comme il l'admet lui-même, dans la formation de la société du spectacle. Dans le fascisme, le mythe est pris en charge par le politique, et sert de médiateur entre un pouvoir étatique et une population; plus encore, il vise à assurer une sorte de fusion entre le Tiers état et la classe bureaucratique elle-même. Le mythe fasciste doit faire accepter cette équation toute simple : l'État *est* le peuple, et la volonté du peuple s'incarne uniquement *dans* l'État. La série d'images que le fascisme présente comme autant d'éléments décomposables de son propre mythe (les « valeurs archaïques » dont parle Debord : race, sang, chef) sont somme toute secondaires, et c'est pourquoi Debord insiste sur la posture à priori non-idéologique du fascisme. C'est que le mythe fonctionne toujours comme totalité : il se présente seulement comme la somme de ses éléments.

Mais le fonctionnement du mythe fasciste n'est pas tout à fait *moderne*, du moins pas dans le sens que lui accorde les avant-gardes ; seule la technique qui l'accompagne accomplit une transfiguration du mythe primitif dans l'ordre spectaculaire. En tant que force mobilisatrice, le fascisme exige une soumission totale à un ordre fictif, et non pas à un événement réel transposé dans le domaine du

---

[54] Debord poursuit dans la thèse 109 son analyse du fascisme, et affirme de ce dernier qu'il « est un des facteurs dans la formation du spectaculaire moderne, de même que sa part dans la destruction de l'ancien mouvement ouvrier fait de lui une des puissances fondatrices de la société présente; mais comme le fascisme se trouve être aussi la forme *la plus coûteuse* du maintien de l'ordre capitaliste, il devait normalement quitter le devant de la scène » (Debord 2006 *SdS :* 812).

légendaire. C'est ce qu'explique Alain Badiou à propos du mythe nazi : « […] *il faut que le corps dont se réclame le fascisme ne soit pas événementiel, mais substantiel* : une Race, une Culture, une Nation, ou un Dieu » (Badiou 2009 : 110). Ce qu'exige le nazisme, c'est l'accomplissement d'une substance éternelle, prise dans un passé mythique : « Le sujet obscur fait présent de ce qui, d'après lui, a toujours été là, mais que les événements ont dissimulé et mutilé. […] Au corps mobile des processus de vérité, le sujet obscur oppose le présent-passé fixe de la substance nationale, raciale ou religieuse » (Badiou 2009 : 110-111). Le mythe moderne voulu par les avant-gardes ne se construit jamais en référence à une substance fixe et éternelle ; au contraire, c'est au sein de l'expérience et des événements les plus contemporains que se fabrique un mythe en tant que promesse. Annette Tamuly écrit à ce sujet :

> L'attitude du surréalisme face aux mythes pourrait être définie par ce que Pierre Naville comme curieusement une « mémoire inversée ». Et cette mémoire, tout en se nourrissant du passé, l'annule et le dépasse en s'affirmant dans le présent et en préparant l'avenir (Tamuley 1985 : 55).

Dégagé d'un rapport unilatéral au temps passé, le mythe moderne s'institue dans un nouveau rapport à la temporalité, comme force de disjonction au carrefour de la tradition et du futur. Le mythe devient ainsi une force mobile et perméable, qui se transmet dans la population sous la forme de l'interaction et de l'expérimentation. Ce sont les événements produits par les avant-gardes qui deviennent des mythes dynamiques, qui tracent la promesse d'une nouvelle humanité à construire. Les fondations des mythes modernes sont purement historiques, et corolaires aux conditions du monde contemporain : les mythes modernes réinventent le monde à partir du présent, et non pas sur la base d'une substance éternelle à retrouver.

La différence majeure entre le mythe primitif et le mythe moderne réside dans la *force mobilisatrice et créatrice* du dernier, et ce, en faveur d'un événement à venir. C'est d'ailleurs bien évidemment cette force que recherchent les avant-gardes à travers leur utilisation du mythe. En effet, le mythe moderne ne vise plus seulement à imposer une série répétitive de gestes et d'actions par-delà les générations. Les mythes primitifs fonctionnent pleinement sur un terrain *militaire*, et c'est surtout dans des sociétés belliqueuses qu'ils réalisent leur plein potentiel, comme on peut le voir dans le mythe nazi. Mais le mythe moderne ne vise plus seulement l'acceptation passive d'une idéologie : il vise surtout à provoquer l'implication active de la part de ceux qui y adhèrent. Debord écrit d'ailleurs que ce mythe « exige une participation », c'est-à-dire qu'il interpelle violemment des sujets en faveur d'une action. En ce sens, le mythe moderne, parce qu'il se définit d'abord par rapport à un *projet historique*, se doit d'être mobile, fluide, modifiable, et ce, en fonction des situations changeantes. Mais Debord n'a pas théorisé le fonctionnement moderne du mythe au sein du temps historique. Tout comme les surréalistes, il a plutôt tenté de lui donner une forme très concrète, à partir de sa propre vie prise comme légende.

Dans une conférence intitulée « L'apprenti sorcier », donnée dans le cadre du Collège de sociologie en 1937, George Bataille avait proposé une définition du mythe très proche de celle mise de l'avant par les avant-gardes modernes. Dès les années trente en effet[55], dans une sorte de réaction devant l'horreur du mythe nazi, la question du mythe nouveau qui devait régénérer une civilisation décadente devint

[55] Fabien Danesi souligne que le débat entourant le mythe s'est poursuivi dans l'après-guerre : « […] le terme courut tout au long des années 1950-1960 dans le milieu de la création plastique, de manière plus ou moins souterraine. On le retrouvait par exemple chez le peintre Georges Mathieu ou chez les Nouveaux réalistes » (Danesi 2008 : 36).

centrale, aussi bien chez les acteurs culturels que chez les « sociologues » réunis autour de George Bataille — Roger Caillois, par exemple, a publié en 1938 une étude intitulée *Le Mythe et l'homme*, texte qui insiste sur le rôle du mythe dans la constitution des communautés (Danesi 2008 : 37). Si le mythe s'insère, auprès des animateurs du Collège de sociologie, au sein d'une réflexion sur le sacré, les avant-gardes désirent conserver l'efficacité du mythe en lui retirant tout rapport à la transcendance : c'est en tant que force terrestre que le mythe doit travailler sur un plan collectif d'immense, en construisant des civilisations nouvelles. Chez les surréalistes, le mythe opère sur le plan positif d'un réenchantement du monde, alors que pour les situationnistes le mythe se transforme une pure force de négation détruisant les conditions existantes. En refusant de construire des images positives, le situationnisme s'oppose à l'utilisation rédemptrice du mythe voulue par les surréalistes.

Ce qui frappe en lisant « L'apprenti sorcier » de Bataille, c'est les similitudes qu'on retrouve entre sa vision du mythe et celle défendue par les avant-gardes. Sa vision du monde moderne, notamment, est en tout point jumelle à celle des situationnistes. Dans une pensée très influencée par Hegel, Bataille affirme que l'homme moderne a perdu le sens de sa destinée en tant que « totalité ». Au sein d'une « vie mutilée » à travers le processus de spécialisation et de différenciation, le sens ne s'offre plus que parcellaire, sans jamais se donner comme unité transcendantale :

> Une totalité de l'existence a peu de chose à voir avec une collection de capacités et de connaissances. Elle ne se laisse pas plus découper en parties qu'un corps vivant. La vie est l'unité virile des éléments qui la composent. Il y a en elle la simplicité d'un coup de hache (Bataille 1970 : 529).

Bataille évoque les trois types d'homme lancés à la recherche du sens dans la modernité : l'homme de science, l'homme de la fiction (l'artiste) et l'homme de l'action (le politique). Selon lui, ces trois types sociaux, considérés comme les élites du monde actuel, sont également impuissants dans la tâche qui consiste à créer un sens englobant la totalité de l'expérience humaine : « L'existence ainsi brisée en trois morceaux a cessé d'être l'*existence* : elle n'est plus qu'art, science ou politique » (Bataille 1970 : 529). L'homme total rêvé par Bataille ne peut se contenter d'insérer son existence dans une sphère séparée, un fragment du monde incapable de réfléchir la vie en tant que destinée.

Si Bataille condamne fermement l'artiste en tant que simple inventeur de fantômes qui « ne sont plus que les reflets ennuyeux d'un monde fragmentaire » (Bataille 1970 : 527), il montre plus de considération envers les hommes d'action, car « l'action seule se propose de transformer le monde, c'est-à-dire de le rendre semblable au rêve » (Bataille 1970 : 528). Seulement, les hommes qui envisagent l'action uniquement dans le domaine politique n'ont guère d'autre choix que le compromis envers le principe de réalité, c'est-à-dire l'abandon du rêve. Pour Bataille, il faudrait considérer l'action dans une perspective plus vaste, au cœur d'une volonté de puissance qui ne se contente aucunement de la réalité brute :

> L'existence simple et forte, que la servilité fonctionnelle n'a pas encore détruite, est possible seulement dans la mesure où elle a cessé de se subordonner à quelque projet particulier comme agir, dépeindre ou mesurer : elle dépend de l'image de la destinée, du mythe séduisant et dangereux dont elle se sent silencieusement solidaire (Bataille 1970 : 530).

C'est ici qu'intervient le mythe comme élément capable de redonner un sentiment de totalité, et comme élément capable de positionner l'existence comme destinée qui

engage *à mort* la vie souveraine. Il s'agit, cette fois, de ne pas céder sur le rêve, et d'accomplir une action en dehors de toute perspective fonctionnaliste : « *La vie se joue* : le projet de la destinée se réalise. Ce qui n'était que figure de rêve devient le mythe » (Bataille 1970 : 535). La transformation du rêve en mythe est la seule manière d'en garantir la réalisation. Car le mythe, en tant qu'il agit, en tant qu'il concerne le domaine de l'action, touche la collectivité dans son entier, se soumet des peuples et des sujets. C'est pourquoi le mythe, qui relève aussi de la fiction, transpose le rêve dans le réel, et élève les puissances de l'art au niveau du réel des peuples : « Le mythe est peut-être une fable, mais cette fable est placée à l'opposé de la fiction si l'on regarde le peuple qui la danse, qui l'agit, et dont elle est la *vérité* vivante » (Bataille 1970 : 535).

Pour Bataille, le mythe agit en tant que totalité englobant tous les aspects de l'existence : comme *l'ultime* vérité d'une société. C'est pourquoi lui seul peut redonner aux hommes une vie pleine et satisfaisante — une vie en tant que destinée, suivant une voie rectiligne dans la passion destructrice[56] — loin des mutilations que lui fait subir le monde moderne : « Un mythe ne peut donc pas être assimilé aux fragments épars d'un ensemble dissocié. Il est solidaire de l'existence *totale* dont il est l'expression sensible » (Bataille 1970 : 535-536). On reconnaît dans le discours de Bataille plusieurs thèmes chers aux situationnistes : la vie pourrie par ses aspects fonctionnels et utilitaires, la perte de sens engendré par le processus de *séparation* infinie, et la nécessité de retrouver une unité humaine au sein d'une existence prise comme totalité. Pour les situationnistes cependant, la totalité qui devait redonner à la

---

[56] « Les actes engagés dans la poursuite des images séduisantes de la chance sont les seuls qui répondent au besoin de vivre à l'exemple de la flamme. Car il est humain de brûler et de se consumer jusqu'au suicide […] » (Bataille 1970 : 534).

vie son sens perdu ne se localisait non pas dans le mythe, mais dans la révolution, événement majeur qui fusionnerait la diversité humaine dans une intense activité de communication et de création vécue collectivement : la venue d'une humanité enfin totalement transparente, dans une sorte de pure présence dégagée de toute médiation. Mais puisque cette révolution tarde à se manifester, elle se transforme elle-même en mythe. Et puisque l'I.S. se présente comme la seule véritable organisation porteuse de l'idéal révolutionnaire à son époque, elle devient aussi mythe à part entière. C'est ainsi que l'existence légendaire de l'I.S. doit constituer un mythe moderne apte à subvertir l'existence même de la société dans son développement global, et de *jouer* cette dernière dans une sorte de pari démesuré. Dans cette optique, le mythe se substitue néanmoins à une révolution absente. Il ne représente qu'une étape accidentelle sur le chemin de l'émancipation. Comme le souligne Danesi, pour les situationnistes, le mythe ne représentait pas un but en soi, mais un moyen : « […] le mythe se trouvait au cœur de l'ambition de l'I.S. de créer une nouvelle société » (Danesi 2008 : 37)[57]. Mais quand toute perspective révolutionnaire s'évapore de la surface de la Terre, il ne reste que le mythe.

Comme l'exemple de l'I.S. le démontre, durant le XXe siècle, le mythe ne fut pas uniquement le territoire de l'extrême droite : si on se réfère sans cesse au mythe

[57] En connaissant l'intérêt situationniste pour les sociétés secrètes — qu'ils prennent comme modèle structurel pour leur organisation — il est troublant de remarquer que, pour Bataille, c'est surtout au sein des sociétés secrètes que le mythe trouve les conditions parfaites de son élaboration : « […] le secret touche à la réalité constitutive de l'existence qui séduit, non à quelque action contraire à la sureté de l'État. Le mythe naît dans les actes rituels dérobés à la vulgarité statique de la société désagrégée, mais la dynamique violente qui lui appartient n'a d'autre objet que le retour de la totalité perdue : même s'il est vrai que la répercussion soit décisive et transforme la face du monde […], sa répercussion politique ne peut être que le résultat de l'existence. L'obscurité de tels projets n'exprime que la déconcertante nouveauté de direction nécessaire au moment paradoxal du désespoir » (Bataille 1970 : 537).

nazi, il n'est pas inutile de rappeler que le mythe fut parfois un outil de la gauche[58]. Le socialiste George Sorel, dans ses célèbres *Réflexions sur la violence* (1908)[59], inaugure au début du XXe une réflexion sur le rôle du mythe dans l'organisation des forces révolutionnaires — réflexion que poursuivra à sa manière Gramsci dans ses *Cahiers de prison*. Sorel définit tout d'abord le mythe dans son unité structurelle :

> […] je voulais montrer qu'il ne faut pas chercher à analyser de tels systèmes d'images, comme on décompose une chose en ses éléments, qu'il faut les prendre en bloc comme forces historiques, et qu'il faut surtout se garder de comparer les faits accomplis avec les représentations qui avaient été acceptées avant l'action (Sorel 1990 : 21).

Pour Sorel, le mythe conserve en partie son aura magico-primitive, car il ne s'offre guère à la raison ; selon lui, le mythe ne s'analyse pas avec les outils l'intellect, il se présente plutôt comme force alliant à la fois de l'idéel et du passionnel. Parce que c'est surtout au niveau de la volonté collective que le mythe agit, on ne peut le décomposer en ses divers éléments : c'est en tant que système unifié qu'il se donne comme représentation. Plus encore, Sorel établit une *distinction nette entre le mythe et ses effets* : si le mythe est bel et bien producteur d'actions, les résultats de ces dernières ne peuvent aucunement être jugés à l'aune des représentations mythologiques qui les ont inspirées. Pour Sorel, j'en déduis qu'on a ici affaire à deux sphères clairement distinctes : celle de l'imaginaire (le mythe) et celle de la praxis (action motivée par le mythe). Si l'on retrouve une articulation nécessaire entre ces deux domaines, le lien n'est pas purement causal ni unilatéral, et l'efficacité du mythe ne garantit aucunement le résultat de l'action, ni sa justesse sur le plan éthique.

---

[58] L'intérêt pour le mythe nouveau manifesté par Bataille et par les surréalistes s'énonce justement au moment où l'on cherche un moyen de contrecarrer le mythe nazi. Lorsque Bataille et Breton s'unissent dans les années 30 au sein du groupe d'extrême gauche Contre-attaque, l'idée centrale est de lutter contre le fascisme *avec les armes de ce dernier*, de créer ce qu'on nomme un « surfascisme ».

[5959] Le fait que Benito Mussolini fut un grand admirateur de l'ouvrage de Sorel témoigne de la réversibilité idéologique du mythe soulignée par Debord.

De même, si le mythe ne se reproduit pas dans l'ordre du concept, c'est bien au niveau de l'affect qu'il faut identifier son mode opératoire :

> […] il faut faire appel à des ensembles d'images capables d'évoquer *en bloc et par la seule intuition*, avant toute analyse réfléchie, la masse des sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée par le socialisme contre la société moderne (Sorel 1990 : 115).

Le mythe s'expose sous forme de représentations faites pour éveiller les *passions* et les convictions; le souci sorélien d'une présentation unitaire du mythe découle d'un souci d'efficacité économique et pratique : plus le mythe sera réduit dans ses éléments, plus ces derniers seront concentrés dans leur plus simple expression, plus le mythe sera efficace, diffusable, utilisable par les masses. Car en dernière instance, c'est seulement si les mythes sont médiatisés au sein d'un *groupe social défini* qu'ils peuvent se transformer en *forces historiques*. Le mythe devient puissance mobilisatrice au sein d'une communauté qui se comprend et se reconnaît à travers lui; il travaille sur des forces dispersées qu'il s'agit d'unifier dans la lutte. C'est ce mode de fonctionnement que Gramsci découvrait dans le *Prince* de Machiavel, ouvrage dans lequel il identifiait justement une manifestation du mythe sorélien : le mythe du prince vaut « comme une création de l'imagination concrète qui travaille sur un peuple dispersé et pulvérisé dans le but d'en susciter et d'en organiser la volonté collective » (Gramsci 1978 : 354).

On se souvient que pour George Sorel, c'est le « mythe » de la grève sauvage — une grève ouvrière généralisée et illimitée — qui devait servir de mythe unificateur aux forces désorganisées du syndicalisme révolutionnaire. En tant que projection de l'esprit, l'idée même de la grève sauvage devait ouvrir l'imaginaire sur la perspective d'une action libératrice et triomphante. Selon la conception sorélienne,

le mythe ne fonctionne donc pas sous le mode d'une fermeture du champ de l'action ; il offre une projection mentale dans laquelle ce champ demeure ouvert à un ensemble élargi de pratiques. On s'éloigne ici considérablement de la conception classique du mythe comme force organisatrice de la stabilité sociale et historique. La part imaginaire du mythe n'handicape plus la praxis : elle *est* ce qui ouvre le domaine de la praxis, et ce qui permet aux hommes de se mobiliser dans l'action, de se passionner pour elle. En ce sens, la vision sorélienne présente un concept *matérialiste* du mythe : « Il faut juger les mythes comme des moyens d'agir sur le présent. […] C'est l'ensemble du mythe qui importe seul » (Sorel 1990 : 119). Le mythe, puissance matérialiste de l'imaginaire, vaut simplement comme moyen d'agir sur les conditions présentes. Le mythe, chez Sorel, se définit comme participant à la fois du réel (praxis) et de l'imaginaire (représentation) : il est ce qui, dans l'ordre de l'idéalité, ouvre le domaine de l'action, il constitue l'arrière-fond qui rend l'acte possible. Il devient le support imaginaire d'une action indéterminée : en tant que représentation formelle, le mythe ne convoque pas une pratique définie, il laisse la liberté aux hommes de définir eux-mêmes leurs propres praxis selon les circonstances de la lutte.

La question du mythe sorélien poursuit d'une certaine manière l'antagonisme opérant entre le rêve et l'ivresse. L'opposition se transpose dans l'arène politique et divise les partisans de la révolution en deux camps : ceux en faveur du spontanéisme (l'ivresse), et ceux en faveur de l'organisation des forces au sein d'une hiérarchie centralisée (le rêve). Ce débat a d'ailleurs déchiré les révolutionnaires de la première moitié du XXe siècle : Lénine, Gramsci, Karl Korsch, Rosa Luxembourg, Lukács et plusieurs autres ont débattu longtemps sur le statut de l'organisation révolutionnaire. Les partisans d'une approche spontanéiste rejettent la nécessité d'un corps organisé et

planificateur, défendant les réflexes des masses et l'autonomie ouvrière. Malgré leurs tendances anti-léninistes, les situationnistes adoptent une position intermédiaire : la révolution selon eux a toujours besoin de son avant-garde. Contre la croyance en une spontanéité et une immédiateté de la révolte populaire — idéologie qui allait renaitre pour connaître son heure de gloire durant les années soixante-dix en Italie — les situationnistes affirment que les révolutions passées nous apprennent que les masses restent prisonnières des conceptions du monde héritées de l'ordre combattu, qui règne encore. C'est ce qu'expliquait Lukács en 1920 dans *Histoire et conscience de classe* :

> […] la révolution sociale vise justement à changer ce milieu, et tout changement dans ce domaine va si profondément contre les instincts de l'homme moyen qu'il y voit une menace catastrophique contre la vie en général, une force naturelle aveugle, semblable à une inondation ou à un tremblement de terre (Lukács 1922 : 219).

Rosa Luxembourg avait déjà souligné ce fait, allant à l'encontre des tendances réformistes des sociaux-démocrates : toute prise de pouvoir semble toujours précipitée aux yeux des masses. C'est pourquoi Lukács n'entrevoit pas d'autre solution au problème du retard de la conscience révolutionnaire que celle favorisant l'action exemplaire d'une petite élite devant tracer la voie au prolétariat : « […] le bouleversement lui-même doit être accompli par des hommes […] qui se sont intellectuellement et sentimentalement émancipés de la puissance de l'ordre établi » (Lukács 1922 : 219). Seuls les esprits émancipés peuvent s'unir et construire la conscience de classe qui manque au prolétariat. Debord comprend la nécessité d'une avant-garde révolutionnaire, et poursuit le pratique gramscienne d'une propagande offensive. Debord rejette seulement la constitution de l'avant-garde en pouvoir permanent. L'avant-garde du prolétariat doit seulement précipiter les événements qui

provoqueront le triomphe d'une société sans classes, qui sera ensuite « dirigée » par des conseils ouvriers. Mais tant que la révolution ne modifiera pas durablement les esprits des hommes, il échoit à une élite le rôle de diriger les *masses vers ce qu'elles veulent, sans le savoir*.

On peut sans doute placer le mythe sorélien dans la dernière spontanéiste, car le mythe devient pour lui un outil devant libérer l'imagination créatrice des ouvriers dans la pratique révolutionnaire. C'est d'ailleurs cet aspect trop « abstrait » que Gramsci reprochait au mythe de la grève généralisée : « Le caractère "abstrait" de la conception sorélienne du "mythe" est mis en lumière par son aversion (qui prend la forme passionnelle d'une répugnance éthique) pour les jacobins » (Gramsci 1978 : 356). La haine de Sorel envers le jacobisme témoigne de son aversion pour la pratique révolutionnaire orientée selon une forme-parti. Le mythe de la grève n'impose aucune forme préétablie aux actions révolutionnaires, il ne dessine aucune utopie, ni ne définit aucun *contenu* positif et concret au socialisme. C'est un mythe qui vaut uniquement comme force du négatif, comme puissance destructrice des structures sociales existantes. Gramsci doutait de l'efficacité d'un tel mythe auprès des classes ouvrières :

> […] un mythe peut-il être « non-constructif », peut-on imaginer […] que puisse être producteur d'efficace un instrument qui laisse la volonté collective dans sa phase primitive et élémentaire, celle de sa simple formation, par distinction (par « scission ») même violente, c'est-à-dire par la destruction des rapports moraux et juridiques existants? (Gramsci 1978 : 355).

Cette critique du caractère abstrait du mythe sorélien — c'est-à-dire son aspect purement négatif — n'offrant aucune représentation concrète des formes de l'émancipation promise, provoque l'ambivalence de Gramsci envers la théorie

sorélienne. Il accuse cette dernière de succomber à une vision spontanéiste de la révolution refusant le rôle primordial et positif que doit jouer un parti organisateur : « […] il ne peut exister de destruction, de négation, sans une construction implicite, sans une affirmation, et cela, non en un sens "métaphysique", mais de façon pratique, c'est-à-dire politique, sous forme de programme de parti » (Gramsci 1978 : 355).

Les surréalistes refusent eux aussi la définition sorélienne du mythe, qu'ils jugent ambigu du point de vue idéologique. À ce sujet, Ulrich Vogt écrit :

> Le projet surréaliste aurait été implicitement dirigé contre Sorel qui, d'ailleurs, était beaucoup plus apprécié par le fascisme italien que par la gauche française. En effet, les divergences sont de tailles : alors que Sorel mise surtout sur l'action — même orientée vaguement — vers le socialisme par la violence, et n'offre comme « mythe » que le concept de la grève générale, Breton, lui, pense plutôt à un imaginaire opérant sur les émotions profondes et projetant un futur attrayant, un peu comparable à une vision fouriériste (Vogt 1985 : 63).

Comme les situationnistes, Sorel, en rejetant l'utopie, ne propose guère d'images positives du futur : il n'a aucun programme à présenter, si ce n'est celui d'une lutte à mener jusqu'au bout, selon les nécessités d'une libération dont les formes demeurent floues. Les surréalistes, sans vouloir présenter une vision très précise de l'utopie, construisent néanmoins leur mythologie dans un rapport nécessaire et organique avec la projection utopique. Il s'agit pour eux de construire un réservoir suffisamment riche pour permettre une représentation abstraite d'un paradis humain, et capable de motiver les hommes à agir en fonction de cette image. En ce sens, le mythe surréaliste propose un certain contenu positif, et s'oppose au mythe sorélien qui ne propose aucune image. Le mythe sorélien donne simplement les moyens d'agir en fonction d'une révolution permanente, à laquelle il s'agit de donner un visage : celui de la grève générale. Pour Sorel comme pour Debord, l'existence d'une image de la

négativité pure devrait constituer une raison suffisante pour pousser le prolétariat à l'action révolutionnaire. C'est pour cette raison que Debord constitue l'I.S. comme groupe légendaire incarnant à lui seul le moment de la négativité ; selon lui, avec la diffusion des idées de l'I.S.,

> […] le mécontentement partout en suspens sera aggravé, et aigri, par la seule connaissance vague de l'existence d'une condamnation théorique de l'ordre des choses. Et après, c'est en commençant à mener avec colère la guerre de la liberté que les prolétaires peuvent devenir stratèges (Debord 2006 : 1464).

Malgré sa condamnation de la mythologie surréaliste, je pense néanmoins que Debord a eu l'intuition de l'importance primordiale du mythe moderne, et qu'il a joué avec lui, aussi bien par l'entremise de ses groupes d'avant-garde que quand il parle seul, et qu'il construit sa propre vie comme mythe. Dans le prolongement des intuitions de Bataille et des surréalistes, Debord a deviné l'importance de la résurgence du mythe dans l'économie culturelle de la modernité. Alors qu'on croyait le mythe relégué au statut d'anachronisme, voilà que la société du spectacle le réactive de façon inédite[60]. Pour les avant-gardes cependant, le mythe doit s'expurger de ses anciens habits, et adopter définitivement une forme moderne. Pour ce faire, le mythe doit s'insérer dans une pratique qui élargit le domaine de l'expérience subjective et collective. Dans la culture de masse, le mythe joue seulement au niveau de l'imaginaire, et s'y épuise. Ce sont les légendes du spectacle, celles transmises par la télévision ou le cinéma, qui forment les projections imaginaires d'une génération : « Finalement aucune aventure ne se constitue directement pour nous. Elle participe d'abord, en tant qu'aventure, de l'ensemble des légendes transmises, par le cinéma ou

---

[60] Avant Debord, Roland Barthes a insisté sur cet aspect dans ses célèbres *Mythologies* (1957), que Debord connaissait assurément puisqu'il lisait les *Lettres nouvelles*.

autrement; de toute la pacotille spectaculaire de l'histoire » (Debord 2006 *CdS* : 544). Fabien Danesi commente lucidement ainsi cette citation tirée du film *Critique de la séparation* :

> Le révolutionnaire [Debord] reconnaissait ainsi que l'entreprise de l'I.S. n'était pas si étrangère à ce qu'elle combattait. En empruntant la voie du mythe, le groupe avait pris le risque de voir son histoire rejoindre les grandes narrations tant décriées. Son intégration [de l'I.S.] ne fut donc pas simplement de l'ordre de l'odieuse récupération. Elle était sous-jacente à cette belle légende dorée (Danesi 2008 : 285).

La mythologie présente dans la société spectaculaire se subsume dans la fiction même qui lui donne la vie ; elle ne rencontre jamais le domaine de l'expérience, ne se confronte jamais au réel. D'un point de vue collectif, le mythe survit sous la forme d'une *potentia* inexploitée, comme un réservoir dans lequel chacun peut projeter ses fantasmes, mais dans lequel aucune communauté établie ne peut puiser son inspiration en vue de l'action. Pour les avant-gardes telles que le surréalisme et l'I.S., il s'agit de s'approprier les mythes à partir du domaine de la praxis pour le transformer en activité sociale et culturelle centrale. Le mythe moderne ne se transmet plus sous la forme d'un récit universel fermé, mais devient l'activité de tous, un moyen de transformer son existence et son savoir pour le faire circuler socialement. Le mythe doit devenir la pratique par excellence de l'*homo ludens* contemporain. En bref, le mythe se transforme dans le cadre du modernisme artistique en activité de médiation entre un groupe fermé et une collectivité élargie. C'est une projection qui vise une réaction créatrice de la part du récepteur, et non pas une simple assimilation passive. C'est seulement sous ces conditions que le mythe peut participer à cet élargissement de l'expérience et de l'imaginaire qui représente la tâche auto-désignée de la plupart des groupes d'avant-garde. Le chapitre suivant se

consacrera à une explicitation à la production de soi opérée par Debord dans l'écriture autobiographique, et aux sources implicites à cette production.

3. Chapitre III
Les sources classiques d'une révolution du sujet

> Car en toute action l'intention première de l'agent, qu'il agisse par nécessité de nature ou volontairement, est de révéler sa propre image ; d'où vient que tout agent, en tant qu'il agit, prend plaisir à agir puisque tout ce qui est désire son être et puisque dans l'action l'être de l'agent est en quelque sorte intensifié, le plaisir suit nécessairement… Donc rien n'agit sans rendre patent son être latent.
>
> DANTE, *De la monarchie*.

Selon le philosophe Peter Sloterdijk, les Temps modernes peuvent se définir comme une période de « mobilisation infinie », c'est-à-dire comme une période animée par un mouvement interpellant tous les acteurs et les potentiels techniques en les préparant pour l'action. La mobilisation infinie se définit donc comme un mouvement d'extension sans fin du territoire de l'action et de la force humaines. L'accumulation vertigineuse de savoirs ne cesse d'ouvrir de nouvelles possibilités d'intervention dans le milieu, démultipliant les déploiements (techniques, militaires, médiatiques, etc.) dans l'ordre de l'œuvre et de l'artifice humain. Au niveau de la subjectivité, cette même modernité peut se définir par une ouverture sans précédent de l'identité, personnelle ou sociale, en tant que construction-création.

Cette modernité, née comme projet de *domination* — de la nature comme des êtres —, fut ouvertement revendiquée par les situationnistes : « Il n'y a pas de liberté artistique possible avant de nous être emparés des moyens accumulés par le XXe siècle. […] La domination des forces de la nature peut être révolutionnaire […] »

(Debord 2006 : 467). Mais ce paradigme moderniste d'intervention sur le milieu (via l'urbanisme unitaire notamment) fut rapidement abandonné ; il fut ensuite question d'une vie quotidienne à se réapproprier, d'une existence à passionner : « Ils voulaient tout réinventer chaque jour ; se rendre maîtres et possesseurs de leur vie » (Debord 2006 *PQP* : 471). N'empêche que Debord détourne ici Descartes (« se rendre maîtres et possesseurs de la nature »), et qu'il situe ainsi le projet d'émancipation situationniste dans la perspective d'une maîtrise rationaliste. Chez lui, cette apologie du contrôle et de la maîtrise accompagne paradoxalement une idéologie de la passion, de l'ivresse, de l'amour libre et de la communication. C'est en explorant davantage les sources d'une telle posture de maîtrise qu'on pourra comprendre à quel point cette révolution du sujet dont Debord a voulu donner l'exemple le plus éclatant émerge d'une constellation culturelle qui va du déclin du Moyen Âge jusqu'au moment baroque.

Dans la perspective d'un dépassement de l'art et d'une révolution de la vie quotidienne, l'œuvre ultime de Debord se situe dans sa personnalité même. Debord a voulu actualiser dans son époque une personnalité plus grande que nature, un *character*. « Avoir du caractère » est d'ailleurs une expression populaire, équivalente à cette autre expression : « avoir de la personnalité ». Que veut-on dire par là ? En général, on désigne ainsi quelqu'un qui présente aux premiers abords une attitude souvent rude, voire hostile, mais plus authentique que la moyenne. C'est quelqu'un qui passe rarement inaperçu dans la mesure où son comportement ne cadre pas toujours avec les normes en vigueur, et cette liberté peut brusquer les sensibilités. Insoumis aux exigences et aux coutumes que respecte la majorité, celui qui possède « du caractère » se comporte uniquement en fonction de ce qu'il considère être son

droit, sans trop se soucier de l'opinion d'autrui. En ce sens, un « caractère » qui ne réprime pas ses humeurs devient vite une sorte de repoussoir pour les bien-pensants : un caractère affirmé traîne souvent une forte aura de scandale, attirant vers lui soit le respect, soit l'hostilité. J'ai déjà souligné comment la question de la personnalité était chez Debord intimement liée à la notion nietzschéenne du Grand style. Je vais dans ce chapitre approfondir cette question en analysant les sources culturelles aux sources de l'idée de *character*. Car la personnalité même de Debord, médiatisée dans des films ou dans des livres, nait d'une conception de la personnalité prenant ses sources dans l'élitisme aristocratique ayant dominé une culture classique qui a tant marqué Debord dès sa jeunesse.

Je vais tout d'abord analyser les particularités de l'écriture du moi de Debord, car c'est d'abord dans ses œuvres autobiographiques que Debord s'est lui-même construit comme mythe et qu'il a figé l'image « scandaleuse » de son caractère hostile aux valeurs dominantes. Même si le projet mémorialiste s'élabore comme vaste projet littéraire et qu'il se développe à travers un vaste réseau de références intertextuelles, on verra comment l'écriture autobiographique de Debord emprunte néanmoins des voies rhétoriques et des stratégies discursives uniques et nouvelles.

La question du caractère est d'abord une question de *singularisation*. On peut définir un « caractère » comme un sujet libre au point d'ignorer les lois de la cité ou les diktats de la morale commune, en créant des voies d'expression et d'action qui lui sont propres. Cette liberté morale dans le comportement est associée historiquement à l'aristocratie, cette classe privilégiée régie par son propre système de loi, au-dessus celui s'appliquant à la multitude, et s'opposant à la centralisation monarchiste. Je vais d'abord montrer comment l'éthique personnelle de Debord se calque sur une

définition aristocratique de l'existence puisée à même la connaissance intime du Grand Siècle que possédait l'auteur de *Panégyrique*. En effet, le concept de gloire qu'il découvre dans la culture du Grand Siècle est à la source son comportement au quotidien, mais aussi de son inclinaison révolutionnaire. La notion de caractère et l'idée de grand style qui lui est concomitante s'appuient donc sur des conceptions archaïques de l'individualité ; c'est pour cela que la personnalité de Debord irrite tant ses contemporains, avec l'ensemble de ses comportements si étrangers à la morale actuelle : « volontarisme farouche, gloire, chevalerie, amour, stoïcisme, bel-esprit, magnanimité, sacrifice rigoureux » (Stone-Richards 2001 : 92). Le paradoxe qu'il faudra ici souligner réside dans le fait que Debord hérite aussi du Grand Siècle la condamnation moraliste des prétentions de la personnalité glorieuse.

Les sources les plus influentes de la révolution du sujet défendue par Debord proviennent donc d'une contradictoire « Renaissance » qui insiste à la foi sur l'infini du potentiel humain et sur la finitude d'une créature abandonnée des Dieux. Plusieurs axes d'analyse me permettront d'approfondir les connexions s'opérant entre Debord et la culture classique : la promotion d'un héroïsme aristocratique, un athéisme virulent supportant une apologie du suicide, une sphère de compétition dans laquelle s'opère une différenciation qualitative de l'individu, et la dénonciation moraliste des vanités.

Enfin, cette *généalogie de la morale* debordienne serait incomplète si elle ne s'accompagnait pas d'une analyse plus approfondie de l'imaginaire de la souveraineté portée par l'auteur d'*In girum*. On verra comment, encore une fois, c'est une figure baroque qui canalise cet imaginaire : celui du souverain moderne. L'image du pouvoir qui s'en dégage contraste fortement avec la notion du pouvoir démocratique

plus anonyme et diffus. Enfin on verra comment la conjonction entre la mélancolie baroque et le nihilisme moraliste permet d'atteindre la vision du monde centrale de Debord, dominée par la manipulation stratégique. Et je me persuade que le véritable *jeu* auquel s'est adonné par Debord en ressortira plus clairement.

3.1. Évolution dans l'écriture du moi

> Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moi, je me plains de quoi il ne pense seulement pas à soi.
> MONTAIGNE, *Essais*

On l'a vu, dès sa jeunesse, Debord est déjà engagé dans une vaste entreprise d'auto-narration de son existence. L'activité s'insère dès le départ dans une perspective mythologique, mais sa visée demeure d'abord strictement privée : le désir narratif concerne uniquement la cohérence du sujet ; il s'agit pour lui de faire sens à partir du chaos du vécu, et d'insérer son existence sur un plan de signification que seul un récit peut donner. La psychanalyse reconnaît depuis longtemps cette pulsion qui consiste à insérer sa vie dans une histoire, dans un discours signifiant, dans un enchaînement narratif[61]. C'est surtout par l'écrit que Debord se construit lui-même afin de se constituer comme mythe qui perdurera dans la mémoire des hommes. La sphère de la *perte* et de l'*oubli* est celle que rejette par-dessus tout Debord, malgré ses prétentions contraires (« L'oubli sera notre passion dominante » fut longtemps un impératif lettriste). La mémoire est pour lui liée à sa survie, réelle aussi bien que

---

[61] Hannah Arendt écrit à ce sujet : « C'est par le verbe et l'acte que nous nous insérons dans le monde humain, et cette insertion est comme une seconde naissance dans laquelle nous confirmons et assumons le fait brut de notre apparition physique originelle » (Arendt 1999 : 233). Par le verbe et l'acte, le sujet peut donc redéfinir entièrement les paramètres de sa « seconde naissance », c'est-à-dire l'existence qu'il décide de (ré)inventer afin de constituer l'image qu'autrui conservera de lui.

figurée. En ce sens, les mémoires représentent la partie essentielle de l'œuvre de Debord, et probablement celle qui risque de survivre à son statut de théoricien ; comme l'a d'ailleurs admis Vincent Kaufmann, c'est dans sa pratique de l'autoportrait que réside l'originalité essentielle du personnage : « Debord est un des grands autobiographes ou autoportraitistes de cette seconde moitié du siècle » (Kaufmann 2001 : 58). En effet, le génie propre de Debord réside essentiellement dans la sublimation de sa propre existence sur un plan mythique.

Il conviendra ici de réfléchir à la singulière pratique mémorialiste de Debord, qui réactualise un genre littéraire ancien. Car Debord, en décidant d'écrire son moi, s'insère dans une longue tradition dont il a pleinement connaissance. Ne serait-ce que dans la littérature française, on retrouve déjà un tortueux cheminement historique du moi en tant qu'expression de l'écrit. Cette tradition va de Montaigne aux mémorialistes de la période classique, jusqu'à Rousseau qui définit le genre autobiographique moderne. L'œuvre autobiographique de Debord s'inscrit délibérément dans cette tradition dans laquelle, par une série de références intertextuelles, elle cherche à se positionner. Mais avant de questionner le genre des Mémoires, il faudra revenir brièvement sur l'évolution formelle du discours autobiographique chez Debord. Si ce dernier prend toujours soin d'élaborer son discours sous une forme codée, les paramètres du code utilisé se modifient avec le temps.

Durant la période liée aux avant-gardes, les œuvres personnelles produites par Debord semblaient destinées à un usage strictement privé, et leur diffusion demeurait souvent limitée : la communication se voulait principalement intragroupale. Le système complexe de références et de détournements utilisé par

Debord dès ses premières œuvres servait alors ce projet de fermeture du discours à travers un hermétisme protecteur :

> […] Debord a composé ses textes selon un code qu'il faut décrypter afin de saisir ce qu'il veut vraiment dire. Or, il ne tient pas à être compris par le tout-venant […]. Il a donc brouillé les pistes afin que saisissent seulement ceux qui se seront donné la peine de déchiffrer le code (Apostolidès 2006 : 19).

À l'époque où Debord participe à des groupes d'avant-garde, il ne cesse de répéter ce présupposé : la « vraie vie » découverte par les explorateurs lettristes se trouve au-delà de la représentation ; et jamais elle ne pourra s'y réduire. À ce sujet, Debord déclare dans son troisième film : « Les secteurs d'une ville sont, à certains niveaux, lisibles. Mais le sens qu'ils ont eu pour nous, personnellement, est intransmissible, comme toute cette clandestinité de la vie privée, sur laquelle on ne possède jamais que des documents dérisoires » (Debord 2006 *CdS* : 546). Ainsi, le vécu des avant-gardes de la vie quotidienne doit rester clandestin, privé : en diffusant cette idée, Debord perpétue l'image du groupe comme association d'initiés unis dans le secret, partageant un savoir quasi sacré. Il s'agit bien entendu d'une *posture* qui participe au pouvoir de fascination exercé par le groupe situationniste.

Toujours dans *Critique de la séparation*, Debord énonce l'interdiction d'une médiation de l'existence au sein de l'I.S. : « Et ce spectacle du passé fragmentaire et filtré, idiot, plein de bruit et de fureur, il n'est pas question de le transmettre maintenant […] dans un autre spectacle ordonné […] » (Debord 2006 *CdS* : 550). En réutilisant plusieurs expressions prises dans la célèbre définition de la vie présentée dans *Macbeth* de Shakespeare (« Life […] : it is a tale, told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing »), Debord exprime l'idée selon laquelle la vie personnelle, chaotique et décevante, ne doit guère se médiatiser dans le spectacle en

composant une vision idéalisée. Le discours désordonné et confus qu'il déclame dans ce film — « Tout ceci, il faut bien en convenir, n'est pas clair. C'est un monologue d'ivrogne […] » (Debord 2006 *CdS :* 529) — est supposé refléter le désordre et l'insatisfaction qu'on retrouve au cœur même d'une vie quotidienne forcément intransmissible : « Comme la vision brouillée de l'alcool, la mémoire et le langage se défont ensemble » (Debord 2006 *CdS* : 551).

Le paradoxe réside ici dans le fait que les œuvres artistiques réalisées par Debord à cette époque sont pourtant déjà remplies de références à sa vie privée et à son imaginaire, bien que ces références autobiographiques soient parfois difficiles à percer, verrouillées aux regards externes. Dans son commentaire des *Mémoires* de 1958, Vincent Kaufmann affirme : « Il est caché parmi ses mémoires, Debord, mais pour l'y trouver c'est une autre histoire » (Kaufmann 2001 : 68). Tout en donnant en « potlatch » une partie de sa vie, en ouvrant son âme et sa psyché, Debord, dans un même mouvement, opère aussi une « dissimulation » de son moi : « Debord a mis un soin obsessionnel à murer son univers intime, à l'abri de ses proches et probablement contre eux » (Apostolidès 2006 : 227). Dans les *Mémoires* de 1958, on s'approche du concept d'*image dialectique*, mais dans un contexte d'écriture du moi ; l'image distribue une information, mais cette dernière ne vaut rien prise isolément. C'est sous une première couche manifeste que se retrouve bien souvent l'information importante, repérable uniquement dans un jeu intertextuel extrêmement fin et subtil[62].

[62] Boris Donné a fourni un effort considérable afin de retrouver le sens caché de ces *Mémoires* dans son impressionnant essai d'interprétation *Pour mémoires*. Il fut le premier à comprendre et à dévoiler le code utilisé par Debord dans ses autoportraits de jeunesse. Voici ce qu'il écrit sur l'art du détournement : « […] les mots prélevés et assemblés ne valent pas seulement pour eux-mêmes : Debord joue […] de la charge de sens dont ils étaient originellement investis, du contexte déserté qu'ils font secrètement affleurer dans leur nouvelle situation, et quelquefois même de la figure de leur auteur » (Donné 2004c : 32).

En fin de compte, c'est uniquement dans le nouvel ensemble que chaque détournement prend un sens particulier, un sens intime qu'il est possible de découvrir si on sait en déchiffrer le sous-texte labyrinthique. À l'époque où il compose ses *Mémoires* avec la participation graphique d'Asger Jorn, Debord considérait cette œuvre si hermétique qu'il la destinait uniquement à ses amis. Le procédé compositionnel des *Mémoires* contient en lui-même cette forme confidentielle de la communication : à l'origine, seuls ceux qui possédaient une connaissance intime de Debord durant ces années-là étaient peut-être capables de comprendre une partie des éléments auxquels se réfèrent les détournements.

Ainsi, à travers cette écriture codée, le sujet conserve pour lui une partie intime qui se refuse ; la signification, parcellaire, ne parvient que mutilée au lecteur — elle doit donc être *reconstituée* par lui. L'aspect beaucoup plus « ouvert » des écrits mémorialistes tardifs contraste avec l'écriture cryptique des années cinquante et soixante. Dans *Panégyrique tome 1*, Debord écrit d'ailleurs que « se faire comprendre est toujours un mérite, pour celui qui écrit » (Debord 2006 *PAN.1* : 1659). L'entreprise *cryptique* devient alors pleinement entreprise *publique* : la mémoire à usage privé se transforme en mémoire officielle, disponible pour tous, offerte aux générations futures. Si, au départ, la pulsion biographique est autoréférentielle, elle s'ouvre peu à peu au domaine historique. La crypte se métamorphose alors en tombeau, mais le contenu n'est plus tout à fait le même.

Pour se convaincre du chemin parcouru, on n'a qu'à comparer les *Mémoires* (1958) avec le *Panégyrique tome 1* (1989). À la différence de son ancêtre, le *Panégyrique* ne cesse de fournir son propre guide de lecture. Bien que l'éventuel lecteur doive fournir des efforts herméneutiques certains, il lui est possible de saisir la

majeure partie des allusions en effectuant les recherches appropriées sur la vie de Debord et sur celle des auteurs qu'il cite. Ce livre désire susciter l'intérêt et l'admiration ; le caractère allusif ne cherche plus à repousser le public, mais bien à le séduire, en entretenant une certaine curiosité, en suscitant l'envie d'en savoir davantage sur les événements évoqués. Si une partie du sens échappe encore, le lecteur éprouvera un plaisir esthétique certain à la lecture de l'ouvrage — ce qui est loin d'être assuré avec les difficiles *Mémoires* — car la collection des citations judicieusement choisies est impressionnante, d'une grande puissance évocatrice. Tout est d'une grande limpidité dans ce livre, et ce n'est pas ce petit paragraphe écrit dans le jargon des Coquillards (la bande criminelle à laquelle aurait été lié François Villon) afin de miner la soi-disant obscurité du texte et la clandestinité d'une vie qui pourra convaincre du contraire. Toutes les clés importantes sont là afin de décoder les rares informations que Debord distille le long des pages.

Mais *Panégyrique* développe un nouveau niveau de difficulté à travers sa constante ironie. Il faut prendre Debord au sérieux quand il affirme, dans son texte « Sur la difficulté de la traduction de *Panégyrique* », que « ce livre comporte beaucoup de pièges et de sens multiples délibérément voulus » (Debord 2006 : 1686). Et plus loin dans ce même texte destiné à renseigner les éventuels traducteurs (en lesquels Debord n'a aucune confiance), l'auteur affirme que

> chaque fois, et c'est très fréquent, qu'un mot, ou qu'une phrase, a deux sens possibles, il faudra reconnaître et maintenir les *deux ;* car la phrase doit être comprise comme entièrement véridique aux deux sens. Cela signifie également, pour l'ensemble du discours : la totalité des sens possibles est sa seule vérité (Debord 2006 : 1686).

Ce dédoublement de sens est partout présent dans *Panégyrique* : le talent de Debord est de faire en sorte que chaque signification soit entièrement véridique, et ce, même

quand elles entrent en contradiction entre elles. Cette polysémie signifiante, présente dans l'ensemble du discours, est particulièrement manifeste dans le ton élogieux qui domine l'ensemble : Debord utilise la duplicité profonde qui définit la pratique de l'éloge. Debord présente certes un point de vue extrêmement avantageux de lui-même, mais il inclut dans un même mouvement les critiques que l'on pourrait lui faire, de sorte qu'une variété des points de vue sur sa personne s'y trouve exposée. Par exemple, l'épigraphe du Général Gourgaud placée en tête du premier chapitre peut et doit évidemment se lire comme une critique de l'ouvrage qu'on s'apprête à lire.

> Quant à son plan, nous nous flattons de démontrer qu'il n'en a point, qu'il écrit presque au hasard, mêlant les faits, les rapportant sans suite et sans ordre ; confondant, lorsqu'il traite une époque, ce qui appartient à une autre ; dédaignant de justifier ses accusations ou ses éloges ; […] ne citant jamais d'autre témoin que lui-même, et d'autre autorité que ses propres assertions (cité dans Debord 2006 *PAN. 1* : 1656).

Ce qui caractérise l'ironie de Debord, c'est qu'elle accepte pleinement les deux sens qu'elle véhicule. Chaque affirmation est à la fois infiniment dérisoire et infiniment sérieuse. C'est dans cet équilibre précaire que se situe la personnalité retorse de Debord : l'ironie omniprésente lui permet de figurer une diversité de points de vue contradictoires sur sa personne, un peu comme la peinture cubiste présente et décompose un même objet selon les différents points de vue de l'observateur. C'est ce jeu conflictuel sans cesse activé entre le caractère ouvertement élogieux de la démarche mémorialiste et la présence interne de certains traits blâmables qui font écrire à Debord : « Je crois avoir pensé avec beaucoup d'objectivité à mes défauts et à mes vices » (Debord 2006 *IGI* : 1778). Dans *Panégyrique*, Debord prépare les futurs débats entourant le sens de son héritage, la

valeur de son œuvre et de sa vie. Debord anticipe à ce moment sa postérité future, souhaitant que cette dernière soit accompagnée de polémiques et de discordes. Parce qu'il ne veut pas faire l'unanimité, parce qu'il désire qu'on retienne par-dessus tout l'aspect *extrême* de son existence — une existence devant nécessairement diviser les opinions — Debord insiste sur ses propres *limites* : « Quant à moi, je n'ai rien regretté de ce que j'ai fait, et j'avoue que je suis encore complètement incapable d'imaginer ce que j'aurais pu faire d'autre, étant ce que je suis » (Debord 2006 *IGI* : 1778).

Alors, qu'est-ce qui s'est transformé, dans l'écriture du moi de Debord ? Il y a changement tout autant dans la posture de l'énonciation que dans son contenu. Le mémorialiste s'adresse désormais directement à la postérité, c'est-à-dire à un public anonyme et indéfini. Ce qu'il cherche désormais à accomplir, c'est à peaufiner le sens final de son héritage. Au niveau du contenu, la démarche s'inscrit désormais dans la perspective de l'exemplarité d'une vie qui se prétend parfaite du point de vue de l'absolu révolutionnaire. Dans les œuvres biographiques de jeunesse, Debord cherche à présenter son imaginaire, mais il le fait au sein d'une écriture elliptique et cryptique qui peine à cacher un fond traumatique de son esprit dissimulé derrière des postures conquérantes. Quand on approfondit ses œuvres de jeunesse, on découvre une série d'obsessions appropriées à une sensibilité mélancolique attirée par la mort : l'incommunicabilité, le suicide, l'inceste, la tyrannie, la violence, le vide et le néant de tout. Dans les textes mémorialistes, Debord cesse d'évoquer trop directement son univers intime : ce qui compte alors, c'est de positionner sa vie dans un champ héroïque lui permettant de passer à l'Histoire en tant qu'incarnation de la négativité : « Quoi je sois un remarquable exemple de ce dont cette époque ne voulait pas, savoir

ce qu'elle a voulu ne me paraît pas assez pour établir mon excellence » (Debord 2006 *PAN.1* : 1685).

Ceux qui veulent jouer les cyniques pourront parler de trahison des avant-gardes, d'identification avec la fonction-auteur. On doit néanmoins rappeler que Debord a su très jeune qu'il allait marquer son temps — du moins en a-t-il formulé le souhait très tôt. En 1951, il écrit à son ami Hervé Falcou : « J'attends avec impatience — mais fatigue — le moment de rentrer dans le siècle — ça pourrait lui faire mal, au siècle » (Debord 2004 : 85). Cette tendance à la mythomanie, Debord l'hérite principalement de son premier maître, qui lui ouvre la porte des avant-gardes, Isidore Isou. Quand il publie, sous forte influence isoudienne, la première version de son scénario de *Hurlements en faveur de Sade*, Debord écrit dans la préface : « Comme je n'aime pas écrire, je manque de loisirs pour une œuvre qui ne serait pas éternelle » (Debord 2006 : 46). Isou se présentait comme le créateur le plus important de son siècle ; Debord imitera par la suite cette posture, désirant accéder immédiatement à une sorte de notoriété scandaleuse. On peut même dater le moment exact durant lequel Debord décida de quitter son univers restreint pour s'inventer un « nom », en créant un personnage mythique à la hauteur de ses ambitions. Dans une autre lettre qu'il écrit à Falcou en 1951, Debord évoque ce que représente pour lui l'année 1950 ainsi que la mélancolie que lui inspire le passage du demi-siècle :

> L'été 50 est en route vers l'histoire. On y a aimé *Orphée*, *Les Enfants terribles* au cinéma — l'air du *Troisième Homme* — les enfants qui s'aiment. On était communiste. La Corée aux Coréens. […] Les chansons de Prévert, l'avant-guerre mondiale, le beau temps — un orage la nuit. Tout cela est mort plusieurs fois : un jour de Septembre dans la musique de Bach et Vivaldi — (les paradis sont perdus) le soir du 21 décembre, à l'As en attendant le demi-siècle (Debord 2004 : 39-40).

Ainsi, le soir du 21 décembre 1950, dans un bar de Cannes, Debord, angoissé tout autant par le passage du temps que par l'impuissance liée à son statut d'adolescent, juge qu'il doit passer dans l'Histoire, et entrer sur la scène des avant-gardes[63]. On remarque que Debord joue déjà, dans cette lettre, le rôle du mémorialiste, c'est-à-dire qu'il se fait l'historien de sa propre vie[64], même si les événements narrés sont très récents. Pour Debord, très sensible au passage du temps, une époque vient tout juste de se terminer qu'elle est déjà reléguée au domaine de l'historique, réduite à une unité de temps qu'il convient d'évoquer comme infiniment lointaine et perdue, et ce, afin de mieux pouvoir l'intégrer dans sa légende personnelle, de l'insérer sans son Histoire, dans l'inscription de son moi dans le temps. Debord imagine ainsi un nouveau projet devant lier l'écriture du moi et l'Histoire, comme en témoigne ce fragment de Novalis qu'il place, des années plus tard, dans son *Panégyrique tome 2* : « Nous ne sommes qu'au commencement de l'art d'écrire… Chaque vie a un thème, un titre, un éditeur, une préface, une introduction, un texte, des notes, etc. — on peut les avoir » (cité dans Debord 2006 *PAN.2* : 1708).

---

[63] Dans une autre lettre écrite le même jour, Debord affirme aussi : « L'avenir, nous saurons peut-être en faire notre maison. Malgré l'écoulement horrible du temps passé à ne rien faire (ou presque) je crois que la vie peut commencer — à tout jamais acceptable. […] il faut prendre le pouvoir qui est à la portée de notre main » (Debord 2006 : 37).

[64] Même durant la période d'avant-garde durant laquelle règnent l'interdit de la représentation et le primat idéologique de l'oubli (« l'oubli sera notre passion dominante »), Debord se montre déjà extrêmement soucieux de jouer un rôle d'historien, préservant pour la postérité les traces des collectifs lettristes ou situationnistes. Par exemple, en 1956, un an avant la fondation de l'I.S., les lettristes enregistrent sur bande magnétique une « Histoire de l'Internationale lettriste », version orale d'un texte rédigé par Debord. En 1961, Debord trace un plan extrêmement détaillé de la « Bibliothèque situationniste de Silkeborg », bibliothèque qui devrait conserver au Danemark les archives lettristes et situationnistes (ces archives, données par Jorn et Debord, sont toujours présentes au Musée d'art de Silkeborg). Voici ce qu'écrit Debord en 1960 à propos de cette bibliothèque : « Nous ne doutons pas que, dans les prochaines années, beaucoup d'historiens spécialisés d'Europe et d'Amérique, et ultérieurement d'Asie et d'Afrique, ne fassent le voyage de Silkeborg à la seule fin de compléter et de contrôler leur documentation à ce « Pavillon de Breteuil » d'un nouveau genre » (Debord 2006 : 565). On peut en conclure que Debord démontre très tôt un souci d'*archivage* de sa propre vie, et qu'il constitue son œuvre dans la perspective d'une bibliothèque labyrinthique offerte aux éventuels chercheurs.

Ainsi, malgré l'évolution perceptible dans l'écriture du moi de Debord, c'est l'idée de se constituer en mythe qui domine l'ensemble du projet autobiographique. J'ai déjà souligné l'importance d'une compréhension unitaire du fonctionnement du mythe ; rappelons simplement la célèbre définition de Claude Lévi-Strauss : le mythe se compose de l'ensemble de ses variantes. Le mythe transcende l'histoire, et s'impose à elle : il est à la fois en dehors de l'historicité et un déterminant de l'historique. Le mythe, pour Debord, consiste donc en une médiation de son moi dans l'Histoire. Qu'il le fasse dans l'urgence du moment, dans une sorte de production directe de type potlatch, ou bien dans la perspective de sa postérité ne change rien à l'affaire. Debord a d'ailleurs sans cesse insisté sur l'aspect unitaire de sa démarche, mettant de l'avant une sorte de fidélité à lui-même qu'il aurait sans cesse pratiquée. Ainsi, Debord, sachant très bien qu'il présentait une facette inédite de sa personnalité dans *In girum*, a voulu avertir ses admirateurs et ses amis : « On a beau dire : "Il a vieilli, il a changé" ; il est aussi resté le même » (Debord 2006 *IGI* : 1774).

La figure du cercle se renfermant sur lui-même — thème central d'*In girum*, ne serait-ce que dans le mouvement circulaire du titre-palindrome — constitue la métaphore privilégiée par Debord afin de représenter le mouvement tautologique de son existence. Ainsi, Debord n'aura jamais véritablement quitté son l'enfance : « L'enfance ? Mais c'est ici ; nous n'en sommes jamais sortis » (Debord 2006 *CdS* : 543). Le « passage du nord-ouest » dans lequel il s'est engouffré à partir de ses vingt ans ne menait qu'au point d'origine. Car « la suite était déjà contenue dans le commencement de ce voyage » (Debord 2006 *PAN.1* : 1668). L'insistance de Debord sur la permanence de l'enfance le rapproche encore une fois de Baudelaire, qui définissait le génie comme « l'enfance retrouvée à volonté » (Baudelaire 1968 : 552).

L'éveil constant au monde qui définit l'être-là de l'enfant confine ce dernier à une sorte d'ivresse permanente : « L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre* » (Baudelaire 1968 : 552). C'est dans cette orgie perpétuelle que Debord veut poursuivre sa vie, sans jamais entrer dans le monde adulte, avec ce qu'il implique généralement en termes de responsabilités et de reniements.

L'image des « enfants perdus », si chère à Debord, souligne que les aventuriers situationnistes ont fait dévier leur enfance de son chemin normal : plutôt que de la traverser de bord en bord pour en sortir changés, ils en sont restés prisonniers. Ils sont perdus dans la mesure où l'enfance les isole d'une société qui renie l'importance fondamentale du jeu pour l'humain. L'enfance devient ainsi le signe d'un refus complet du monde, et opère une disjonction fondamentale entre le moi ludique et un univers social pragmatique : posture par excellence du poète dans la modernité. Mais les enfants perdus se retrouvent face à un problème majeur : leur sectarisme les pousse à explorer un monde totalement inconnu, avec des lois obscures et des devoirs nouveaux. Pour Debord, les enfants perdus se trouvent dans un labyrinthe[65] — figure baroque par excellence — un univers de signes trompeurs et mensongers dans lequel il faut trouver son passage, faire son chemin. Le labyrinthe, malgré ses pièges, est le lieu du jeu par excellence, le terrain de l'enfance détruit par l'urbanisme moderne :

> On peut découvrir d'un seul coup d'œil l'ordonnance cartésienne du prétendu « labyrinthe » du Jardin des Plantes et l'inscription qui l'annonce :
>
> LES JEUX SONT INTERDITS

[65] En 1956, Debord voulut construire un labyrinthe lettriste plutôt déroutant. L'idée est détaillée dans le texte « Projet pour un labyrinthe éducatif » (Debord 2006 : 284-285). En 1959, Debord et Constant désirèrent encore une fois transformer deux salles du Stedelijk Museum à Amsterdam en labyrinthe situationniste. La direction du musée rejeta finalement ce projet déjà passablement avancé.

> DANS LE LABYRINTHE.
> On ne saurait trouver un résumé plus clair de l'esprit de toute une civilisation. Celle-là même que nous finirons par abattre (Debord 2006 : 154).

Il n'en reste pas moins que le labyrinthe ne permet aucune sortie, exerçant une forte puissance d'attraction : « C'était le labyrinthe le mieux fait pour retenir les voyageurs » (Debord 2006 *IGI* : 1774).

Ainsi, toute la vie adulte de Debord peut être comprise comme une extension de son imaginaire enfantin ; en ce sens Debord n'évolue pas, et reste fidèle aux visions qu'il a eues depuis le début (nous verrons bientôt comment). Parce que sa vie ne poursuit aucun objectif sinon celui d'une intensification passionnée de l'existence, elle dessine un cercle se refermant sur lui-même ; ses œuvres tracent elles aussi ce mouvement autoréférentiel valant comme moyen de défense contre un extérieur possiblement hostile. Ainsi, la fin de *Critique de la séparation* : « Ce message informel, de même qu'il n'avait pas de raison profonde de commencer, de même n'en a pas de finir » (Debord 2006 *CdS* : 553). Et l'étrange impératif qui clôt *In girum* : « À REPRENDRE DEPUIS LE DÉBUT » (Debord 2006 *IGI* : 1789). C'est dans une sorte de perfection absolue que Debord a voulu représenter sa vie, qui se doit d'être rejouée sans fin jusqu'à la fin des temps, comme le suggère ce détournement de Shakespeare : « Que de fois dans les âges, ce drame sublime que nous créons sera joué en des langues inconnues, devant des peuples qui ne sont pas encore ! » (Debord 2006 *IGI* : 1776). D'où — ultime vision du potlatch —ce sentiment de damnation, cette impression de se consommer dans l'instant même de cette perfection, dans la pure perte d'énergie qu'implique le fait même d'exister. Le titre-palindrome en latin d'*In girum*, comme « un labyrinthe dont on ne peut sortir », Debord le traduit

d'ailleurs ainsi : « Nous tournons en rond dans la nuit et sommes dévorés par le feu » (Debord 2006 *IGI* : 1776). Selon Pascal Bonitzer, ce palindrome met en abime le thème central du film, celui de la perfection absolue : « […] chaque lettre de la phrase est à la place nécessaire, absolue, telle que l'énoncé ne souffre aucune mutilation. […] Une lettre en moins, une coquille, le palindrome disparaît. C'est le type même du corps qui ne supporte aucune perte » (Bonitzer, cité dans Debord 2006 : 1439). Ce corps unitaire, fermé sur lui-même dans une économie autoréférentielle et circulaire, c'est bien sûr le corps de Debord, condamné à l'éternel retour qu'exige la perfection : la fin de l'Histoire ne peut que se répéter *ad nauseum* puisque l'irruption du nouveau n'est plus possible. C'est pour cette raison que Pascal Bonitzer, citant les propos de Bataille sur Hegel, parle de « l'horreur d'être Dieu » : « Dans l'ivresse de cette perfection centrée sur soi, le savoir absolu s'identifie aussi bien avec la nuit du non-savoir » (Bonitzer, cité dans Debord 2006 : 1439). Cette perfection absolue dans laquelle se projette Debord, et avec laquelle il rejette d'emblée tout point de vue extérieur, aussi bien celui du spectateur ou du critique, est à la base du projet mémorialiste. Cette perfection concentrée dans l'exemplarité d'une vie, Debord ne peut que la rejouer, la décliner selon plusieurs variantes, condamné qu'il est à contempler une œuvre déjà accomplie. À la fin de sa vie, c'est uniquement dans l'espace de l'écrit mémoriel que Debord se produit lui-même en tant que sujet apparaissant aux autres.

3.2. Les Mémoires : genre et stratégie discursive

> Il s'était lui-même réduit à une espèce d'oisiveté et de solitude ; mais il la sut soutenir. Les heures qu'il avait libres furent remplies de bonnes lectures et […] de sérieuses réflexions sur les erreurs de la vie humaine et sur les vains travaux des politiques, dont il avait tant d'expérience.
>
> BOSSUET, *Oraisons funèbres*

Quand, en 1978, Debord réalise *In girum*, il dresse le premier autoportrait « direct » de lui-même. C'est sans détour qu'il se propose dans ce film d'effectuer « l'examen d'un sujet important : moi-même » (Debord 2006 *IGI* : 1768). Par la suite, il ne cessera de revenir préciser cet autoportrait, pour le peaufiner, le corriger, jouant la même partition selon une infinité de nuances. Plus encore que les *Mémoires* publiés en 1958, *In girum* contient toutes les œuvres qui suivront : ce film constitue donc la pierre angulaire de l'ensemble de la production autobiographique de Debord, qui se situe, à partir de cette époque, dans une tradition littéraire mémorialiste. Comment s'inscrit le sujet dans le genre des mémoires, et comment définir ce genre en opposition aux autres traditions de l'écriture du moi? Ce qui définit avant tout le genre des mémoires, c'est que ces derniers s'écrivent dans la perspective d'une mort attendue, avec comme horizon de sens la question du legs post mortem de l'écrivain.

Les mémoires se composent sous le signe de la *mortalité symbolique* de leur auteur *;* en général, on écrit ses *Mémoires* quand on sait que nos actes d'éclat dans le monde sont derrière nous, et que le sens de notre passage dans le monde doit s'établir à partir d'actions révolues. L'auteur de mémoires se voit déjà dans sa tombe, c'est-à-dire qu'il a conscience que c'est à partir d'événements antérieurs que le futur reconstituera le sens de sa vie et posera un jugement sur elle. Il faut en conclure que le genre des mémoires est presque exclusivement réservé à des gens de

pouvoir ou, du moins, à des gens qui ont voulu jouer un rôle historique marquant. On écrit des Mémoires quand on possède un nom propre connu des « petits hommes », quand on s'appelle Cardinal de Retz, Chateaubriand, Charles de Gaulle, André Malraux, Winston Churchill. C'est donc en tant qu'homme de *pouvoir* que Debord compose ses mémoires, c'est-à-dire en tant qu'agent qui a voulu agir sur le cours des choses et laisser sa trace dans le souvenir des hommes. Comme l'explique Hannah Arendt, contrôler le moment et le sens de sa mort s'avère un impératif précieux pour celui qui recherche la gloire :

> […] quiconque vise consciemment à être « essentiel », à laisser une histoire et une identité qui lui procureront une « gloire immortelle », doit non seulement risquer sa vie, mais, comme Achille, choisir expressément une vie brève, une vie prématurée. L'homme qui ne survit pas à son acte suprême est le seul qui demeure le maitre incontestable de son identité et de sa grandeur possible, parce qu'en entrant dans la mort il se retire des possibles conséquences et continuations de ce qu'il a commencé (Arendt 1999 : 252-253).

Dans cette perspective, les mémoires de Guy Debord représentent une façon de mourir dans l'écrit, un ultime acte de contrôle sur sa vie. Il s'agit de fixer dans le marbre des lettres les marques d'une identité et d'une grandeur à définir afin d'assurer l'immortalité d'un nom propre. Geste ultime témoignant d'une volonté de maîtrise absolue sur sa vie, le suicide de Debord, loin d'être un geste impulsif, fut longuement médité et préparé : « La perspective du suicide ne semble guère attrister Debord. Elle le rend de nouveau maître du jeu » (Bourseiller 2001 : 562). Bien sûr, ce suicide apparaît comme le résultat d'une série de facteurs contingents : « […] pendant ses dernières années, Debord était physiquement malade, atteint de polynévrite alcoolique et d'une dépression au sens clinique du terme […] » (Hussey 2008 : 2). C'est d'abord parce qu'il refuse la souffrance physique et morale que Debord

s'enlève la vie, dans une sorte de geste stoïcien. Son suicide se transforme pourtant rapidement en légende, et s'insère dans le mythe qu'il a voulu construire. On interprète alors ce suicide final comme un geste poétique symbolisant, dans une sorte de volonté sublime, le refus du monde tel qu'il est, et la disjonction fondamentale qui s'est instaurée entre un moi libéré et un monde enchaîné[66]. Ce suicide est venu couronner d'une mort physique la mort symbolique qui conditionnait déjà toute l'entreprise des mémoires.

Les mémoires se construisent donc à partir du moment où l'auteur se retire des affaires humaines pour laisser sa trace en tant que témoin et survivant d'une époque en train de disparaître. La mort s'inscrit donc doublement dans une entreprise mémorielle : tout d'abord comme mort de la séquence historique dont il faut témoigner et, ensuite, comme mort de l'auteur. Si dans les années 70, Debord est ponctuellement intervenu dans le contexte des conflits politiques en Italie et en Espagne, dans les années 80, il décide de se retirer définitivement de toutes entreprises politiques. Suite à l'assassinat de son ami et mécène Gérard Lebovici, Debord entre en effet dans une période crépusculaire où, d'une part, il constate le triomphe mondial et durable de la contre-révolution et, d'autre part, il poursuit son entreprise mémorielle entamée en 1978, et ce, jusqu'à son dernier film, réalisé en 1994 pour la télévision alors qu'il préparait son suicide, *Guy Debord, son art, son temps*, film qui prend donc valeur de testament.

---

[66] Les héritiers de Debord entretiennent d'ailleurs cette vision. Dans le *Panégyrique tome 2* paru chez Fayard, les éditeurs ont rajouté cette note dans la chronologie qui résume la vie de Debord : « Le 30 novembre, Guy Debord réalise un dernier Potlatch, *sa mort eut ceci d'admirable qu'elle ne peut passer pour accidentelle*, en se suicidant » (note non reprise dans l'édition Quarto). Cette interprétation du suicide de Debord en tant qu'acte sublime n'est pas tout à fait fausse dans la mesure où l'on sait maintenant que le jeune Debord était obsédé par le suicide, et qu'il ne cessait de revenir sur ce thème dans ses œuvres de jeunesse. Le suicide fait donc bel et bien partie de la constellation mythologique mise en place par l'auteur de *Mémoires*.

La pré-vision de sa mort et du sens de son héritage est partout présente dans les œuvres mémorialistes de Debord : en tant que projection de la fin, elle domine l'ensemble du projet mémorialiste au moment de son élaboration. À partir de *Panégyrique*, une gestion de plus en plus « serrée » des traces de sa vie témoigne d'un fort désir d'exposition de soi devant le « jugement public ». Debord laisse deviner son désir de se faire absoudre par la postérité quand il affirme : « Parlant donc aussi froidement que possible de ce qui a suscité beaucoup de passion, je vais dire ce que j'ai fait. Assurément une foule d'injustes blâmes, sinon tous, s'en trouveront à l'instant balayé comme de la poussière » (Debord 2006 *PAN.1* : 1657). Debord a beau se prétendre au-dessus de toutes critiques, cette obsession pour le contrôle de son héritage[67] suggère que cette posture n'est qu'une feinte. On pourrait même interpréter sa stratégie discursive comme une *anticipation des critiques à venir*, voire comme un procédé d'auto-refoulement de la « mauvaise conscience ».

Ce sont les perceptions qui seront retenues de lui que Debord cherche alors à définir, à contrôler, à imposer. Il avertit ses lecteurs que seule sa parole compte, et que tous les autres témoignages concernant sa personne doivent être tenus pour suspects : « […] sur l'histoire que je vais maintenant exposer, on devra s'en tenir là. Car personne, pendant bien longtemps, n'aura l'audace d'entreprendre de démontrer, sur n'importe quel aspect des choses, le contraire de ce que j'en aurai dit […] » (Debord 2006 *PAN.1* : 1661). Debord prétend donc fournir la seule version valable

[67] Car il ne fait aucun doute que, vers la fin de sa vie, Debord devient préoccupé par sa postérité, ce que suggèrent plusieurs démarches qu'il entreprend tant au niveau légal qu'au niveau du contenu de ses dernières productions. Quand il doit se trouver un nouvel éditeur suite à un conflit survenu avec la succession qui a hérité des éditions Lebovici, Debord finit, au grand étonnement de tous, par opter pour Gallimard, maison d'édition profondément vilipendée à l'époque situationniste. Pour se justifier, Debord aurait simplement affirmé : « Je suis un classique. Pourquoi pas un éditeur de classiques? » (Bourseiller 2001 : 543).

sur l'histoire de sa vie, et condamne d'avance toutes les interprétations qui viendraient contredire la sienne :

> Deux ou trois imposteurs sous-médiatiques ont parfois prétendu m'avoir connu autrefois, mais ils n'avaient naturellement rien à dire. Et moi, je n'avais justement rien à répondre à ceux-là ; me réservant pour nuire à un authentique qui oserait un jour s'essayer à ce jeu. Aucun de ceux dont les noms avaient paru dans l'I.S. n'est jamais venu rien révéler clairement depuis (Debord 2006 *CMR :* 1815).

Toute sa vie, Debord s'est ainsi préparé à affronter ceux qu'ils désignent comme des « falsificateurs » : les personnes qui l'ont connu, et qui pourraient donner une autre version des faits. Mais ces témoignages ne sont pas venus de son vivant. Comme si les anciens lettristes et situationnistes avaient pris au sérieux l'interdiction proclamée par Debord : « Quel besoin a-t-on de "faire un portrait" de moi ? N'ai-je pas fait moi-même, dans mes écrits, le meilleur portrait que l'on pourra jamais en faire […] ? » (Debord 2006 *CMR :* 1804). Debord refuse de ne pas contrôler le processus de sa réception, *même par-delà la mort* : il veut imposer la seule image « véridique » de sa personne, une image qui lui survivra et qui continuera d'agir sur un plan mythique. La discrétion ou le silence des anciens situationnistes sur l'histoire de leur ancienne confrérie semble accréditer la prétention de Debord, énoncée dans une lettre écrite à Eduardo Rothe en 1974 : « À ma charmante monteuse qui […] me demandait enfin un soir ce qu'étaient devenus les situationnistes […], j'ai pu répondre avec une juste satisfaction : "Je les ai fait disparaître." » (Debord 2006 : 1282).

Plusieurs indices, au début de *Panégyrique*, laissent croire que Debord inscrit son projet autobiographique dans la lignée des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, c'est-à-dire dans une tradition d'une écriture du moi qui fait le pari de

l'authenticité et de la transparence. Debord débute son *Panégyrique* en réitérant cette promesse à la base du « pacte» de lecture inhérent au genre autobiographique :

> Que quelqu'un entreprenne de dire ce qu'a été effectivement et précisément la vie qu'il a connue, cela a toujours été rare, à cause des nombreuses difficultés du sujet. […] Il m'est en tout cas facile d'être sincère. Je ne trouve rien qui puisse en aucune matière m'inciter à la moindre gêne (Debord 2006 *PAN.1* : 1658).

Dans l'introduction de ses *Confessions* (1782-1789) — texte fondateur de la tradition moderne de l'autobiographie —, Rousseau écrivait pour sa part :

> Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon […] (Rousseau 1959 : 5).

Malgré des prétentions similaires chez les deux auteurs, et malgré une même volonté de se faire absoudre, le *Panégyrique* ne ressemble en rien aux *Confessions*. Premièrement, parce qu'on a droit à aucune scène digne d'un divan psychanalytique. Le registre de l'intimité, de l'anecdote personnelle, ou de l'autoréflexivité est rejeté par Debord. Le centre cognitif du genre autobiographique confessionnel est une *vie singulière qui se pense elle-même*. Dans ce type de récit, le sujet se confronte à la vérité de sa propre existence, et au sens ultime de sa vie. L'entreprise peut souvent être lue comme une activité d'autoanalyse dans laquelle le sujet se réfléchit lui-même au sein d'une quête de vérité dont l'enjeu concerne l'essence de son être. Dans les mémoires cependant, ce que le mémorialiste cherche à rendre perceptible par-delà les faits qui concernent sa propre vie, c'est l'Histoire globale dans laquelle son action s'insère. Le propos dépasse toujours le registre de l'intime et vise l'Histoire universelle dans son ensemble. Les Mémoires constituent donc par excellence un *genre dialectique* : c'est l'interaction entre un sujet et une époque qui y est

perpétuellement mise en scène, l'un éclairant l'autre, dans un jeu de perspective infinie.

Debord débute son *Panégyrique* par cette jolie phrase qui établit immédiatement le ton de l'ensemble : « Toute ma vie, je n'ai vu que des temps troublés, d'extrêmes déchirements dans la société, et d'immenses destructions ; j'ai pris part à ces troubles » (Debord 2006 *PAN.1* : 1656-1657). Ainsi, la technique de Debord consistera à parler de lui-même à partir de considérations sur son époque mouvementée, et à traiter de son époque à travers sa propre vie, avec ses passions et ses inclinaisons. C'est sur ce plan qu'il convient de saisir le projet mémorialiste de Debord : en parlant de sa vie, c'est toute son époque que Debord veut réévaluer, en confrontant son moi et son temps. Quand Debord met de l'avant certains traits de sa vie, il met aussi en évidence une « qualité » particulière de son époque : « Et je me persuade que les grandes lignes de l'histoire de mon temps en ressortiront plus clairement » (Debord 2006 *PAN.1* : 1657). Cette union structurelle entre le sujet individuel et le domaine historique s'oppose à la conception bourgeoise qui présuppose l'existence d'une sphère privée préservée de toutes influences politiques. Pour Lucien Goldmann,

> Il est évident que, dans la mesure où l'action historique constitue le thème et la problématique d'une œuvre, les forces agissantes ne sont pas des individus mais des groupes, car le temps individuel n'est que biographique alors que le temps historique est le temps des groupes (Goldmann 1971 : 73).

Chez Debord cependant, on ne retrouve pas cette autonomie de la sphère individuelle qui règne normalement dans le genre autobiographique. Debord refuse donc cette traditionnelle séparation entre la biographie (le privé) et l'historique (le collectif) : l'exemple de sa vie prend immédiatement une valeur historique, dans la mesure où

elle se présente comme une « force agissante » de premier ordre. D'où la *solitude* extrême de Debord — comparable à la « solitude de Machiavel » évoquée par Althusser —, c'est-à-dire l'isolement d'un individu portant à lui seul l'exigence révolutionnaire, d'un être d'exception incarnant les aspirations et les espoirs d'un collectif manquant, d'un peuple perpétuellement absent.

Dans la perspective mémorialiste qui est la sienne, Debord assume une équivalence entre son moi et l'Histoire. Dans « Pourquoi le lettrisme ? » écrit en 1955, Debord définit lui-même la hauteur de ses ambitions : « L'idée de succès, quand on ne s'en tient pas aux désirs les plus simples, est inséparable de bouleversements complets à l'échelle de la Terre. Le restant des réussites permises ressemblent toujours fortement au pire échec » (Debord 2006 : 200). C'est ainsi que sa biographie prend une valeur pleinement collective, et que l'épopée qu'il raconte, même si elle se situe sur un plan individuel, engage l'ensemble de la société. Car même si Debord se présente comme le contre-exemple absolu de ce que voulait son époque, il n'en demeure pas moins qu'il souhaite incarner la principale *négation en acte* dans son époque :

> De prime abord, j'ai trouvé bon de m'adonner au renversement de la société, et j'ai agi en conséquence. […] Et depuis lors, je n'ai pas, comme les autres, changé d'avis une ou plusieurs fois, avec le changement des temps ; <u>ce sont plutôt les temps qui ont changé selon mes avis</u> (Debord 2006 *IGI* : 1768 ; je souligne, Ndr.).

L'histoire de sa vie en vient à se confondre avec l'Histoire, et c'est pour cela que Debord s'imagine lui-même comme un individu qui exerce une souveraineté dans le temps ; sa parole prend même valeur de *prophétie*. Davantage qu'un *symbole*, Debord se présente surtout comme quelqu'un qui agit, qui cherche à modifier le cours des choses. Il considère d'ailleurs que son discours critique sur la société fut le seul à

avoir engagé l'avenir même de cette société, « tant est grande la parole dite en son temps » (Debord 2006 *IGI* : 1791). « Il est admirable de constater que les troubles qui sont venus d'un lieu infime et éphémère, ont finalement ébranlé l'ordre du monde » (Debord 2006 *IGI* : 1778), affirme-t-il en s'appropriant la responsabilité des mouvements de 1968 qui se sont répandus à la surface du globe[68]. Dans cet imaginaire, Debord confond son propre devenir avec le devenir historique : le temps subjectif de la conscience et le temps objectif des sociétés représentent deux facettes d'une même temporalité. D'où l'ivresse d'une toute-puissance ressentie par Debord, qui présente une tendance à surévaluer son pouvoir réel. Par exemple, dans une lettre écrite en 1974 à Gianfranco Sanguinetti, Debord fait preuve d'un enthousiasme délirant envers le potentiel perturbateur de son film *La Société du spectacle*, projeté à Paris : selon lui, son film pourrait presque à lui seul provoquer un nouvel assaut révolutionnaire[69].

Cette prise en charge de l'Histoire par le moi est aussi à la source de la passion géographique de Debord, qui cherche sans cesse à inclure « l'espace de sa vie » dans la représentation. Toutes les cartes psychogéographiques dessinant les

---

[68] « J'admets, certes, être celui qui a choisi le moment et la direction de l'attaque, et donc je prends assurément sur moi la responsabilité de tout ce qui est arrivé » (Debord 2006 *IGI* : 1782-1783).

[69] « Je t'annonce tout de suite que la première journée de projection du *Spectacle*, hier, s'est déroulée dans des conditions tout à fait triomphales […]. Mais le phénomène le plus important, c'est que la majorité de ce public était constitué de jeunes ouvriers et marginaux, de «loulous» venus de leurs banlieues […]. Jusqu'au soir, de nombreux policiers, avec casques et boucliers, occupaient la rue et y défilaient à tout instant pour intimider la foule, mais sans succès. Les attroupements et discussions rappelaient Mai 68. D'autre part, ce public a écouté tout le film dans un extraordinaire silence. Ils exigeaient le silence même de quelqu'un qui ouvre un paquet de bonbons. […] D'autre part, il n'est pas encore venu d'*adversaires*, et perturbateurs *du film* ; ce qui ne manquera pas d'arriver aussi. […] Je ne m'étends pas ici sur les conclusions très importantes que l'on peut en tirer, sur le plan politique *et* sur le plan artistique. […] Si Eduardo est à Florence, montre-lui cette lettre, pour lui donner des regrets quant à son départ de Paris avant cette date historique. Puis, tu pourras le consoler avec du chianti » (Debord 2006 : 1280-1281). Debord précise dans cette lettre qu'il n'était pas présent sur les lieux lors de cette « date historique », et qu'il rapporte en fait ce que lui ont eux-mêmes rapportés les « observateurs » qu'il avait sur place. On peut penser que les « observateurs » envoyés par Debord ont peut-être légèrement embelli l'histoire.

chemins empruntés au cœur de Paris témoignent de cette subjectivation de l'espace, parallèle à une appropriation du temps. On retrouve aussi ce souci au sein des indications spatiales très précises fournies par Debord dans ses mémoires. Par exemple, dans *Panégyrique*, pour localiser l'épopée lettriste, il écrit : « Cela se situait entre l'automne de 1952 et le printemps de 1953, au sud de la Seine et au nord de la rue de Vaugirard, à l'est du carrefour de la Croix-Rouge et à l'ouest de la rue Dauphine » (Debord 2006 *PAN.1* : 1668). Si ces informations peuvent paraître secondaires au lecteur, Debord tient pourtant à préciser avec le plus d'exactitude possible les limites géographiques encadrant ses aventures. Les plans aériens de la ville de Paris dans *In girum* ou encore les nombreuses cartes incluses dans le tome 2 du *Panégyrique* occupent la même fonction : celle de figurer l'espace qui a supporté un vécu. Pour Debord, la subjectivisation de l'espace est équivalente à la subjectivation du temps : l'espace traversé *est* le lieu même de l'Histoire : « Personne ne quittait ces quelques rues ou ces quelques tables où le point culminant du temps avait été découvert » Debord 2006 *IGI* : 1774). Ce souci extrême de *localisation* permet de transmettre le mythe à travers les lieux de son déploiement. Comme l'écrivait déjà Louis Aragon dans *Le Paysan de Paris* : « Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit » (Aragon 2004 : 40).

Dans l'autobiographie traditionnelle, de Rousseau à Stendhal, l'idée de base est celle d'un approfondissement cognitif du moi. On ne vise certes pas une objectivité pure, mais on cherche néanmoins à honorer l'impératif socratique de la connaissance de soi. Dans ce cadre, l'exposition de soi se fait sous le mode de l'honnêteté, de la transparence, de la franchise. L'écriture du moi préconisée par

Debord ne fonctionne aucunement en fonction de ce dispositif. Au contraire, le mémorialiste accepte pleinement sa part de subjectivité, et ce qu'il cherche à communiquer, ce sont surtout ses *jugements*, sur ses propres actions d'abord, mais aussi sur ses contemporains et sur son époque. *Le Petit Robert* définit ainsi les mémoires comme genre littéraire : « Relation écrite qu'une personne fait des événements auxquels elle a participé et dont elle a été témoin » (1994 : 1382). On reconnaît aisément à cette définition les œuvres classiques qui ont le plus influencé Debord dans son projet : les *Mémoires* de Saint-Simon et, surtout, ceux du Cardinal de Retz, auxquels Debord se réfère directement : « L'auteur des plus beaux *Mémoires* écrits au XVIIe siècle […] n'a pas échappé à l'inepte reproche d'avoir parlé de sa conduite sans garder les apparences de la plus froide objectivité […] » (Debord 2006 *PAN.1* : 1659).

Debord se situe dans cette tendance de l'écriture autobiographique dans laquelle domine l'exercice d'un jugement souverain : « Rien n'est plus naturel que de considérer toutes choses à partir de soi, choisi comme centre du monde ; on se trouve par là capable de condamner le monde sans même vouloir entendre ses discours trompeurs » (Debord 2006 *PAN.1* : 1659). Les mémoires se caractérisent donc par leur refus de l'intériorité ou de l'autoréflexivité : le discours mémorialiste se construit toujours en lien avec les événements, et directement connecté sur une épopée collective. Il s'agit essentiellement d'une *version des faits*, et non pas un discours d'historien prétendument neutre. Dans la mesure où l'auteur fut directement mêlé aux événements racontés, il faut s'attendre à une nécessaire part de subjectivité dans le discours. Ainsi, la célèbre boutade d'André Gide, « Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères », ne fait qu'énoncer une évidence. L'idée des Mémoires, c'est

justement de positionner le lecteur dans la situation subjective précise de l'acteur au cœur de l'événement, et c'est bien cela que désire effectuer Debord dans *Panégyrique* : « Clausewitz, au début de son histoire de la campagne de 1815, donne ce résumé de sa méthode : "Dans toute critique stratégique, l'essentiel est de se mettre exactement au point de vue des acteurs ; il est vrai que c'est souvent très difficile." » (Debord 2006 *PAN.1* : 1657). Le *Panégyrique* de Debord s'offre comme une plongée dans une position subjective pure : au cœur de cette subjectivité réside l'univers des passions qui ont rythmé la vie de son auteur : « Ma méthode sera très simple. Je dirai ce que j'ai aimé ; et tout le reste, à cette lumière, se montrera et se fera bien suffisamment comprendre » (Debord 2006 *PAN.1* : 1658). Les inclinaisons définissent un caractère dans ce qu'il a d'essentiel et d'immuable : « Le léopard meurt avec ses tâches, et je ne me suis jamais proposé, ni ne me suis cru capable, de m'améliorer » (Debord 2006 *PAN.1* : 1664). L'exposition des passions les moins consensuelles constitue une sorte d'aveu permettant au sujet de se révéler dans toute sa nudité, et d'apporter une lumière sur une vie hostile aux standards de son époque. L'exposition des passions doit révéler le point de vue de l'acteur et éclairer ses motivations : ce que Debord invite le lecteur à faire, c'est adopter sa mentalité afin de mieux comprendre les choix stratégiques qui furent les siens.

Dans une optique autobiographique classique, le *Panégyrique* de Debord s'avère néanmoins décevant pour celui qui cherche à en apprendre plus sur les événements auxquels Debord fut mêlé. Sur ce plan, le discours de Debord demeure délibérément allusif, ne faisant qu'effleurer la surface des choses. Ce ne sont pas les faits qui comptent, mais le point de vue de l'acteur : Debord s'oppose à toute vision « neutre » des événements ; seuls ceux qui y ont participé peuvent revendiquer un

droit de parole. Ce qui s'annonçait comme un récit de vie plutôt classique (le premier chapitre raconte l'évolution de l'enfance à l'âge adulte) se transforme en exposé des passions, en réflexions diverses, l'auteur se servant de sa propre vie pour disserter sur des sujets plus vastes. Debord ne révèle finalement à peu près rien de surprenant sur sa vie, pour qui la connait un peu. En ce sens, il a tout fait raison lorsqu'il écrit à propos de ce livre que : « La grande difficulté consiste en ceci : ce livre contient certes bon nombre d'informations, […] mais il n'est pas essentiellement affaire d'information. Pour l'essentiel, son information réside dans la manière même dont elle est dite » (Debord 2006 : 1686). Plus le récit de vie avance, plus le sujet principal se perd à travers un amas impressionnant de citations. Peu à peu, ce sont ces citations, ces détournements et ces mots d'esprit qui remplacent le discours direct de l'auteur, et qui constituent l'essentiel du propos, comme si Debord était incapable de porter à lui seul sa propre voix. Debord sait bien que sa réelle originalité provient de ce croisement entre son histoire personnelle et les citations judicieusement choisies pour venir l'illustrer : « La lourdeur ancienne du procédé des citations exactes sera compensée, je l'espère, par la qualité de leur choix. Elles viendront à-propos dans ce discours : aucun ordinateur n'aurait pu m'en fournir cette pertinente variété » (Debord 2006 *PAN.1* : 1660). Aucun ordinateur ne peut être programmé afin de procéder à un tel agencement harmonieux de citations : « La création n'est pas l'arrangement des objets et des formes, c'est l'invention de nouvelles lois sur cet arrangement » (Debord 2006 RCS : 322). En énonçant cette règle, Debord revendique sa part de génie, qui réside dans l'établissement de nouvelles lois d'agencement des matériaux. Le *montage* fut l'activité créatrice principale de Debord. Mais ce n'est pas lui qui a tourné les images, qui lui préexistent toutes. Cette nouvelle disposition du

narratif instaure un équilibre précaire entre le discours d'autrui et celui qui se les approprie (le discours autobiographique), dans un va-et-vient labyrinthique qui joint sans cesse ces deux dimensions.

Le récit de vie promis au début de *Panégyrique* se transforme finalement en réflexions libres sur une série de thèmes que Debord énumère ailleurs : langage, passions de l'amour, passage du temps, vieillissement, décadence, etc. (Debord 2006 : 1687). Ainsi, le *Panégyrique* se rapproche beaucoup plus de la forme de l'*essai* — considérée en tant que forme libre d'expérimentation de la pensée — qu'à un récit de vie classique. Mais l'essai en tant que genre était déjà lié, au moment de son apparition chez Montaigne, à la question de l'écriture du moi : « Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans étude et artifice : car c'est moi que je peins. […] Ainsi, Lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre […] », écrivait l'ancien maire de Bordeaux (Montaigne 2001 : 53). Ce que Montaigne présentait comme ses « essais » étaient lié à une exploration intimiste de son être dans la pensée, au point où l'auteur doutait de leur valeur universelle :

> C'est une humeur mélancolique […] qui m'a mis premièrement en tête cette rêverie de me mêler d'écrire. Et puis, me trouvant entièrement dépourvu et vide de toute matière, je me suis présenté moi-même à moi, pour argument et comme sujet. C'est le seul livre au monde de cette espèce, d'un dessein farouche et extravagant (Montaigne 2002 : 159).

Or Debord situe lui-même son œuvre autobiographique dans la lignée de Montaigne, un des auteurs les plus importants pour lui[70]. Dans *Panégyrique*, Debord se réfère

---

[70] Au courant des années 70, Debord s'amuse sur une carte du monde à écrire une « géographie littéraire » : pour chaque pays, il inscrit le nom des auteurs ayant le plus marqué sa formation intellectuelle. Le document est d'une grande valeur parce que Debord hiérarchise lui-même les auteurs selon l'importance qu'ils ont pour lui : il met entre parenthèses ceux qu'ils considèrent comme des influences mineures, tandis que les influences majeures sont écrites en majuscules. Voici les auteurs que Debord estime le plus en 1974 : Cervantès, Shakespeare, Swift, Montaigne, Gondi, Bossuet,

directement à lui lorsqu'il écrit : « Montaigne avait ses citations ; j'ai les miennes. Un passé marque les soldats, mais aucun avenir. C'est ainsi que peuvent nous toucher leurs chansons » (Debord 2006 *PAN.1* : 1681). Il est permis de voir un certain nombre d'idées impliquées dans cet extrait évoquant Montaigne et les soldats. Lorsque Debord affirme qu'« un passé marque les soldats, mais aucun avenir », il parle, via un glissement de sens, de lui-même : ayant abandonné ces obligations organisationnelles ainsi que ses ambitions révolutionnaires, Debord ne désire plus intervenir directement dans l'Histoire. Aucun avenir ne l'attend plus dans l'univers des hommes.

La comparaison avec Montaigne, dès lors, va de soi : au moment d'entreprendre ses *Essais*, Montaigne décide d'abandonner ses responsabilités publiques pour s'isoler dans son château, entouré d'ouvrages de l'Antiquité. Considérant qu'il vit à une époque monstrueuse et barbare, Montaigne ne se consacre plus qu'à l'écriture d'une réflexion qui se veut en opposition avec l'obscurantisme de son époque. Le retour à la culture antique, abondamment citée, est à la base de l'humanisme naissant dans lequel Montaigne inscrit sa démarche. On comprend vite que la mention de ce nom est loin d'être circonstancielle quand on analyse la situation de Debord au moment de l'écriture de ses Mémoires[71] : ayant fui Paris pour s'isoler à

Stendhal, Lautréamont, Dante, Machiavel, Marx, Novalis, Clausewitz, Thucydide, Ecclésiaste, Omar Khayyâm, Li Po (Debord 2006 : 1290-1291).

[71] Boris Donné a lui aussi fait le lien avec Montaigne lors d'une table-ronde qui eut lieu à Paris en 2007. Voici un extrait de ce que Boris Donné affirme : « Une des clés d'*In girum*, ce sont les *Essais* de Montaigne. Quand Montaigne décide de se lancer dans ce projet-là, il a 47 ans, il abandonne ses responsabilités à la municipalité de Bordeaux, il estime qu'il vit dans un siècle de fer […], et il s'enferme dans sa propriété, dans sa bibliothèque pour construire une œuvre qui doit être le tombeau d'une amitié. Son ami La Boétie est mort peu de temps avant […] et Montaigne a l'idée de montrer que lui et La Boétie ont été dans ce siècle, qui est un siècle d'asservissement, un siècle de bassesse, [qu']ils ont incarné une vraie noblesse, une vraie franchise, et donc il va parler à la première personne, pour faire dit-il une sorte d'encadrement à ce *Discours sur la servitude volontaire* » (Donné 2007). Donné précise que Debord a lui aussi 47 ans lorsqu'il réalise *In girum*. Montaigne et La Boétie se considéraient par ailleurs comme des *Vénitiens*, parce que pour eux Venise était la seule patrie de la liberté en Europe à cette époque. Or on sait que la ville de Venise joue un rôle central dans *In girum*.

la campagne (ou pour habiter d'autres villes européennes)[72], Debord refuse plus que jamais la culture de son époque. Les réflexions qu'il rend disponibles sont celles d'un individu qui s'est replié dans une vie privée considérée comme l'unique lieu préservant la dignité humaine. Montaigne séparait lui aussi dramatiquement la vie sociale, soumise à la corruption, et la vie privée : « Le maire et Montaigne ont toujours été deux, d'une séparation bien claire » (Montaigne 2002 : 37). C'est donc en tant que penseur privé que Montaigne élabore ses *Essais*. Son isolement de la société lui permet de se consacrer au seul Grand Art possible, celui de la vie juste, qui subordonne la vie prosaïque à la vie-dans-la-pensée : « Mon métier et mon art, c'est vivre » (Montaigne 2002 : 149).

On peut donc faire de Montaigne le premier grand écrivain de la vie quotidienne, c'est-à-dire celui qui centre l'art de vivre au cœur de l'entreprise littéraire, et qui centre la lecture au cœur de l'art de vivre. L'écriture n'est que le résultat secondaire d'une vie qui s'est consacrée à la jouissance de la pensée juste et de la vérité. Comme Debord, Montaigne méprise l'idée d'une littérature séparée de l'art de vivre, et qui vaudrait pour soi, comme donnée indépendante : « Mon art et mon industrie ont été employés à me faire valoir moi-même ; mes études à m'apprendre à faire, non pas écrire. J'ai mis tous mes efforts à former ma vie. Voilà mon métier et mon ouvrage. Je suis moins faiseur de livres que de nulle autre besogne » (Montaigne 2002 : 154). Dès lors, l'écriture ne vaut qu'en tant qu'activité exerçant la puissance d'un sujet. Elle est mise en pratique de la pensée libre, de la vie

[72] Debord présente sa fuite de Paris comme une étape déterminante et traumatisante de sa vie : « Il faudrait bientôt la quitter, cette ville qui pour nous fut si libre, mais qui va tomber entièrement aux mains de nos ennemis » (Debord 2006 *IGI :* 1781). « Bien plus tard […] j'ai pu revenir dans les ruines qui subsistent de Paris, puisqu'alors il n'était plus rien resté de mieux ailleurs. Dans un monde unifié, on ne peut s'exiler » (Debord 2006 *PAN.1* : 1675).

juste. L'écriture, dans ce contexte, ne revendique aucune autonomie, se liant complètement à la vie de celui qui la pratique. Pour Montaigne, ses essais littéraires ne sont que des retranscriptions des « essais de sa vie », c'est-à-dire sa vie en tant qu'expérimentation dégagée de toute obligation sociale, se mouvant dans un espace atemporel et universel, celui de la culture comme puissance d'élévation du genre humain. Cette nécessaire liaison du livre et de la vie quotidienne, Debord la retrouve aussi dans les *Mémoires d'outre-tombe* : « Chateaubriand faisait remarquer, assez exactement somme toute : "Des auteurs modernes français de ma date, je suis aussi le seul dont la vie ressemble à ses ouvrages." En tout cas, moi, j'ai assurément vécu comme j'ai dit qu'il fallait vivre […] » (Debord 2006 *PAN.1* : 1675).

Outre cette subordination de l'écrit à la vie, c'est aussi l'écriture en tant que complexe système de référence que Debord emprunte aux *Essais* de Montaigne (« Montaigne avait ses citations ; j'ai les miennes »). Auparavant, Debord se plaisait à *détourner* des auteurs, mettant ainsi l'accent sur le caractère politique d'un geste d'appropriation faisant fi du respect de l'auteur-source. À partir du *Panégyrique* cependant, Debord se résout à citer, en nommant presque toujours la source des citations qui composent son œuvre. Voici comment il justifie un tel retournement :

> Les citations sont utiles dans les périodes d'ignorance ou de croyances obscurantistes. Les allusions, sans guillemets, à d'autres textes que l'on sait très célèbres […] doivent être réservées aux temps plus riches en têtes capables de reconnaître la phrase antérieure, et la distance qu'a introduite sa nouvelle application (Debord 2006 *PAN.1* : 1659).

Le détournement impliquait aussi un jeu avec les lecteurs, et le partage d'une certaine culture commune. La nomination des sources permet d'obtenir l'assurance des mêmes effets intertextuels auprès d'un public plus large, quand Debord constate la disparition progressive de la culture classique qui est la sienne. Montaigne, grand

connaisseur de la culture classique, considérait ses sources avec le même respect, si bien qu'il aurait bien pu lui aussi se passer de l'identification de ses sources : « Je ne compte pas mes emprunts, je les pèse. […] Ils sont tous, ou fort peu s'en faut, des noms si fameux et anciens qu'ils me semblent se nommer assez sans moi » (Montaigne 2002 : 160).

Il est possible de faire de Montaigne le premier grand écrivain de l'appropriation littéraire, dans la mesure où peu d'écrivains avant lui ont autant systématisé le recours à la citation dans un procédé d'écriture visant l'expression personnelle, même si les références antiques deviennent évidemment la norme durant la Renaissance. Montaigne lui-même, contre toute accusation de plagiat, revendiquait le droit de composer une œuvre massivement construite à partir des fragments d'autrui : « Les abeilles pillottent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thym, ni marjolaine : ainsi les pièces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien […] » (Montaigne 2001 : 233). La métaphore des abeilles qui transforment le pollen en miel permet à Montaigne, malgré sa modestie[73], d'identifier la nature inédite de son propre génie, qui réside dans cette collection d'emprunts qui forment un nouvel ensemble devenu autonome, un ensemble organique modelé selon la conscience intime de l'auteur[74]. Debord ne concevait pas autrement son projet d'écriture mémorialiste. Montaigne parlait aussi de ses citations comme des formes d'*appropriation*, comme

---

[73] « Qu'on voie, en ce que j'emprunte, si j'ai su choisir de quoi rehausser mon propos. Car je fais dire aux autres ce que je ne puis si bien dire, tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mes sens » (Montaigne 2002 : 46).

[74] On sait par ailleurs que Montaigne n'a pas seulement *cité* des auteurs ; il a aussi *réécrit* des extraits en entier, sans mentionner la source, notamment des passages entiers de Tacite. Ce procédé, une des formes que peut prendre le détournement, fut très souvent employé par Debord (dans *La Société du spectacle*, plusieurs thèses sont constituées de réécritures de passages d'Hegel, de Freud, de Feuerbach).

une façon pour lui de faire sien le discours d'autrui : « Je feuillette les livres, je ne les étudie pas : ce qui m'en demeure, c'est chose que je ne reconnais plus être d'autrui » (Montaigne 2002 : 46).

On peut en conclure que pour Debord tout comme pour Montaigne, la lecture fait partie intégrante de la *vie juste*. Le détournement, tout comme la citation, n'est qu'un moyen de réactiver une part de génie humain ancrée dans un passé à honorer. C'est justement ce qu'apprend Debord à partir de Montaigne : comment s'approprier l'héritage culturel à partir du présent, selon les besoins et les exigences d'une vie s'intensifiant dans l'activité du décodage.

3.3. Gloire, héroïsme, vengeance.

> Es, pues, destreza no común inventar nueva senda para la excelencia, descubrir moderno rumbo para la celebridad. Son multiplicados los caminos que llevan a la singularidad, no todos sendereados. Los más nuevos, aunque arduos, suelen ser atajos para la grandeza.
>
> Baltasar GRACIÁN, *El héroe*

L'éthique personnelle de Debord, Michael Stone-Richards, dans son article « Néo-stoïcisme et éthique de la gloire : le baroquisme chez Guy Debord », la qualifie justement comme une « éthique de la gloire ». À travers une recherche historique rigoureuse sur les sources culturelles et philosophiques de l'éthique personnelle de Debord, Stone-Richards souligne l'importance déterminante du Grand Siècle et du mouvement de Préciosité dans la sensibilité de Debord. Il ne fait aucun doute que cette éthique de la gloire, il la développe et la fait sienne en fréquentant certains écrits du classicisme et de la préciosité : Racine, Retz, Madeleine de Scudéry, Saint-Simon,

Corneille. On retrouve en effet au sein de la culture aristocratique précédant le règne de Louis XIV une certaine pratique de dépassement de soi, pratique que Stone-Richards définit ainsi :

> La gloire est une morale des *passions*, qui pousse l'individu au-delà de lui-même, et lui donne le moyen — le courage —, de ne supporter aucun affront, aucune atteinte à la liberté, fût-ce au prix de la mort. Ce n'est évidemment pas une éthique de l'humilité — et le christianisme a toujours été profondément troublé par la conduite qu'implique l'éthique de la gloire —, mais il reste qu'il s'agit d'une éthique du groupe ou de la fraternité (Stone-Richards 2001 : 90).

Ce qu'on doit d'abord comprendre ici, c'est que l'éthique de la gloire mise de l'avant par l'aristocratie sous Louis XIII se présente comme une exaltation de l'individu en ce qu'il est mû par des passions : « La société noble n'a jamais admis la censure des passions pour condition de la valeur humaine. C'est à peine si elle a pu concevoir ce que nous appelons la loi morale, cet impératif abstrait qui s'impose à nous du dehors » (Bénichou 1948 : 20). L'aristocratie de cette époque, encore influencée par les valeurs chevaleresques, défendait un système d'honneur exaltant le courage et la force de caractère des héros. L'expression culturelle la plus pure de ce type d'héroïsme aristocratique se manifeste dans le théâtre de Corneille. Selon Paul Bénichou, le théâtre de Corneille trouve la source de sa morale des passions dans l'idéalisme féodal : « […] dans la tradition dont il s'inspire […], les désirs, si impétueux qu'ils soient, sont liés à l'exaltation de l'orgueil » (Bénichou 1948 : 22).

Du moment que l'aristocratie n'est pas encore domptée par l'appareil monarchique, cette dernière peut s'adonner à une pratique de la gloire qui s'oppose, bien souvent, aux intérêts du Roi ou de l'Église :

> Dans ce qui subsistait alors de la société féodale, les valeurs suprêmes étaient l'ambition, l'audace, le succès. Le poids de l'épée, la hardiesse des appétits et du verbe faisaient le mérite ; le mal résidait dans la

> faiblesse ou la timidité, dans le fait de désirer peu, d'oser petitement, de subir une blessure sans la rendre : on s'excluait par là du rang des maîtres pour entrer dans le commun troupeau (Bénichou 1948 : 23-24).

L'influence des idéaux féodaux dans la culture aristocratique est fort significative quand on connaît l'importance du roman de chevalerie dans l'imaginaire de Debord. Par exemple, ce dernier place tous ses *Mémoires* sous le signe du mythe du Graal : « Le roman de la Quête du Graal préfigure par certains côtés un comportement très moderne », écrivent les lettristes en 1954 (Debord 2006 : 151). L'analogie établie entre le groupe lettriste et les ordres de chevalerie suggère une lecture épique de l'aventure de l'avant-garde, actrice d'une épopée à la fois guerrière et spirituelle. Dans *In girum*, Debord continue d'ailleurs d'utiliser une imagerie moyenâgeuse, en détournant notamment la bande dessinée *Prince Vaillant* et le film de Marcel Carné, *Les visiteurs du soir* (1942). La culture héroïque du roman de chevalerie semble donc avoir eu une forte influence sur lui, tout comme sur l'aristocratie sous Louis XIII. Mais cette dernière n'identifie plus sa « quête » à une forme de recherche spirituelle, ou bien à une contribution au triomphe terrestre du christianisme[75]. C'est sa propre gloire personnelle que recherche le noble à partir de la Renaissance :

> La Renaissance et le retour aux sources antiques ont plutôt ranimé l'audace du moi aristocratique, ont communiqué le prestige de la pensée philosophique au vieil appétit de succès et de gloire, et ont posé de nouveau à l'Église, sous une forme plus aiguë, le problème de l'adaptation de la doctrine chrétienne à la psychologie noble (Bénichou 1948 : 21).

---

[75] Debord insiste lui-même sur le fait qu'il retient de *La Quête du Saint-Graal* une interprétation complètement déchristianisée : « […] les gens qui cherchaient ce Graal, nous voulons croire qu'ils n'étaient pas dupes. […] Le maquillage religieux ne tient pas. […] Les formes d'une table changent plus vite que les motifs de boire. Celles dont nous usons ne sont pas souvent rondes ; mais des "châteaux aventureux", nous allons un jour en construire » (Debord 2006 : 151).

La notion de gloire, dans la mesure où elle s'attache à des individus et non pas à des institutions ou à des idéaux abstraits, entre immédiatement en conflit avec la morale chrétienne.

La redécouverte du stoïcisme joue évidemment un grand rôle dans ce repositionnement de la culture aristocratique à l'époque classique (Stone-Richards 2001). Dans le théâtre de Corneille, « un mouvement constant porte l'homme noble du désir à l'orgueil, de l'orgueil qui se contemple à l'orgueil qui se donne en spectacle, autrement dit à la gloire. […] La puissance à son ivresse, dans celui qui l'exerce et dans ceux qui la voient s'exercer » (Bénichou 1948 : 25). Le mouvement aristocratique visant la gloire personnelle se déroule dans un espace spectaculaire : la gloire tient du domaine de la visibilité, et apparaît au sein d'un jeu social de distinction. En ce sens, la gloire aristocratique se dégage d'une pratique de la sagesse antique, qui était essentiellement une pratique de l'homme sur soi, dans un rapport intime avec la pensée. La redécouverte du stoïcisme à partir de la Renaissance remet cependant en valeur l'élévation de l'individualité orgueilleuse contre les forces de la nécessité : dans la métaphysique stoïcienne, l'individu expérimente la liberté uniquement dans la mesure où il peut refuser de se soumettre à des puissances qui le contraignent. C'est pour cette raison que Stone-Richards affirme que Debord fait sienne « la doctrine stoïcienne de la non-subordination de l'individu à quiconque » (Stone-Richards 2001 : 91), une doctrine elle-même à la base de la culture de l'héroïsme durant l'époque classique.

Tout comme l'Église rejetait l'éthique de la gloire développée à l'époque classique, Debord s'oppose farouchement à la morale chrétienne, qu'il ne cesse de dénoncer, dans un rejet à rapprocher de la critique nietzschéenne. La haine de Debord

pour la morale chrétienne est sans bornes ; en 1950, il écrit à Hervé Falcou : « La morale chrétienne est encore à abattre. Elle a survécu partout aux dogmes. Je n'ai rien contre ceux qui ont trouvé dans la foi chrétienne l'intérêt de vivre. Mais je voudrais effacer absolument tout ce qu'ils ont imprimé dans l'esprit humain » (Debord 2006 : 34). Qu'est-ce que les chrétiens ont « imprimé dans l'esprit humain » sinon des sentiments comme l'humilité, le pardon, la culpabilité et l'obéissance à la loi, toutes des postures que refuse absolument Debord? Cette haine de la morale chrétienne se porte jusqu'aux symboles mêmes de cette dernière. Ainsi, quand dans *Potlatch* n°23, les divers membres de l'I.L. se questionnent sur la solution à apporter au « problème » des édifices religieux, Debord est celui qui propose l'action la plus radicale — solution que ses camarades n'appuient pas : « G.-E. Debord se déclare partisan de la destruction totale des édifices religieux de toutes confessions (Qu'il n'en reste aucune trace, et qu'on utilise l'espace.) » (Debord 2006 : 214). Cette volonté quasi talibane d'effacer la tradition chrétienne — jusque dans ses *ruines* — se poursuit dans le langage même des lettristes, qui prennent soin d'éviter tout vocable évoquant cette tradition. Ainsi, plutôt que d'écrire la « rue Montagne-Sainte-Geneviève », les lettristes écriront plutôt la « rue Montagne-Geneviève ». Pour Debord, la tradition chrétienne doit s'effacer complètement, de la rue comme des esprits, surtout quand elle s'y inscrit en toute innocence, dans les habitudes acquises du langage commun — support invisible de l'idéologie. Dans une de ses lettres de jeunesse, Debord proclame par ailleurs son admiration pour le révolutionnaire athée Anacharsis Cloots (qu'il fera plus tard publier aux éditions Champs Libre). Il écrit à Chtcheglov en 1953 :

> Connais-tu le baron Anarcharsis Cloots, allemand mêlé à la Révolution de 89, se proclamant lui-même « ennemi personnel de Jésus-Christ », et « ambassadeur du genre humain », guillotiné avec « les Enragés »? Sa

> campagne de déchristianisation est au reste un des éléments qui ont le plus influencé la France moderne. Anarcharsis Cloots avait rendu visite à l'évêque de Paris et tellement terrorisé le pauvre homme qu'il s'était marié peu de temps après, abjuration faite. Voilà un des ancêtres à saluer (Debord 2004 : 164).

Comment comprendre ce violent rejet du christianisme, alors que Debord que provient d'une famille catholique assez peu pratiquante? Loin de se limiter au simple anticléricalisme de rigueur dans les milieux de gauche et dans ceux de l'avant-garde — et notamment popularisé à travers quelques scandales surréalistes — Debord refuse la morale chrétienne parce qu'il pressent qu'elle s'oppose en tout point à la sienne.

Le principe stoïcien de la non-subordination de l'individu détermine par ailleurs la défense du droit au suicide qu'on retrouve chez Sénèque : quand la vie devient une corvée pénible, mieux vaut librement choisir de « s'en aller ». Or, dans la culture chrétienne, qui institue la vision de la vie comme don de Dieu et, donc, comme propriété divine, le suicide constitue évidemment un interdit à ne pas transgresser. C'est dans ce cadre athée que l'on doit interpréter l'apologie lettriste du suicide. Debord apparaît très tôt fasciné par le suicide, surtout celui qui ne trouve pas d'explications dans la biographie de celui qui le commet. Ne dit-il pas dans *Hurlements en faveur de Sade* que « la perfection du suicide est dans l'équivoque » (Debord 2006 *HFS* : 64)? Le jeune Debord collectionne les coupures de journaux qui traitent des suicides inexpliqués ou ambigus commis par plusieurs adolescents durant les années 50 (Donné 2008 : 33). Le cas de Madeleine Reineri, dit « Pirouette », qui se suicide à l'âge de douze ans en se jetant dans l'Isère, occupe une place importante dans son imaginaire, puisque qu'il l'évoque à plusieurs reprises, notamment dans *Hurlements en faveur de Sade*, film dominé par le thème obsédant du suicide. Debord

va aussi composer une métagraphie en 1954, *Mort de J.H. ou Fragiles tissus (en souvenir de Kaki)*, pour rendre hommage à Kaki (Jacqueline Harispe, une amie de Patrick Straram), figure légendaire de Saint-Germain-des-Prés, mannequin toxicomane qui se laisse tomber du balcon alors qu'elle n'a que 20 ans. En 1954, un article de l'Internationale lettriste est dédié à Marcelle M., « âgée de seize ans, déférée au tribunal pour enfant après avoir tenté, le 1er décembre, de se suicider avec son amant » (Debord 2006 : 123). Dans son « Manifeste pour une construction des situations » (1953), Debord se réfère au suicide du peintre Pascin : « Et Pascin qui s'est tué en disant qu'il avait voulu fonder une société de princes, mais que le quorum ne serait pas atteint » (Debord 2006 : 105). Dans une lettre envoyée à Ivan Chtcheglov, Debord colle un article relatant le suicide d'un inconnu — il s'agit probablement de Pierre Feuillette — qui se lance dans la Seine après avoir crié : « C'est le travail qui cause tous les malheurs de la société ». Debord commente l'affaire avec une pointe de jalousie : « J'espère que ce n'est pas cet ennemi du lettrisme qui a fait une si belle fin » (Debord 2004 : 136).

Tous ces exemples démontrent que Debord est véritablement hanté par la perspective du suicide durant les années cinquante. Sa collecte de coupures de presse sur ce sujet témoigne d'un fort processus identificatoire : c'est son propre suicide possible que Debord projette et réfléchit dans cette série de faits divers. On retrouve dans les anecdotes vécues le même investissement psychique en jeu lorsque Debord se sert du cinéma, par exemple. C'est au sein d'un *transfert* que Debord négocie son propre suicide. Serge Berna, cofondateur de l'Internationale lettriste avec Debord, établit en 1953 une « Fiche de police métaphysique » sur son ami, qu'il décrit comme

« un roseau pensant hésitant au bord du pas qu'il ne franchit point. […] D. se lève le matin et se dit, aujourd'hui je ne me suiciderai pas » (cité dans Donné 2008 : 33)[76].

Le suicide apparaît dans la mythologie lettriste comme la forme la plus accomplie du refus total du monde tel qu'il est, et donc, le geste ultime de la liberté du sujet dégagé d'un rapport à la loi, ou au « grand Autre », pour employer une expression de Lacan : le suicide s'autorise de lui-même, il n'a pas besoin de nul support fantasmatique. On sait maintenant que Debord, souffrant d'un épuisement psychique et physique intense, aurait probablement tenté de se suicider durant l'hiver 1953[77]. En février de la même année, Debord rejette pourtant cette solution finale dans une lettre qu'il envoie à son ami Hervé Falcou :

> Mais il me semble — pas à toutes les heures — que nous ne sommes pas mûrs pour le suicide, et qu'il y a des multitudes de choses à faire, si on dépasse certaines barrières ET SANS RENONCER À RIEN du mépris ou du refus que nous avons sincèrement affirmé à propos de presque tout (Debord 2006 : 96-97).

Outre des raisons d'ordre personnel, le suicide devient pour Debord un moyen de manifester son mépris du monde, comme le suggère la précédente citation ; le suicide est donc aussi un geste pleinement *politique*. Dans la perspective nihiliste qui domine au temps de l'I.L., le suicide ou la prison semblent les seules issues possibles pour cette « jeunesse perdue ». Debord revient d'ailleurs sur la perdition de cette jeunesse rebelle dans *Panégyrique* : « J'ai donc surtout connu les rebelles et les pauvres. J'ai vu autour de moi en grande quantité des individus qui mourraient jeunes, et pas

---

[76] Debord pensait-il déjà à son futur suicide quand il écrivit en 1989 dans son *Panégyrique tome premier* : « comme s'exprime à peu près Pascal, "le dernier acte est sanglant" » (Debord 2006 *PAN.1* : 1682) ?

[77] C'est une hypothèse émise par le biographe Christophe Bourseiller, qui se base sur une lettre dans laquelle Gil Wolman écrit que Debord a tenté de se suicider « au gaz » en 1953. Cette information est confirmée par le témoignage publié en 2001 par Jean-Michel Mension, *Le Temps gage* : suite à l'échec amoureux avec Éliane Papaï, « Debord fit alors une tentative de suicide raté réussie, et partit se reposer quelques jours à Cannes chez ses parents » (cité dans Bilheran 2007 : 227).

toujours par le suicide, d'ailleurs fréquent » (Debord 2006 *PAN.1* : 1663). Pour la jeunesse perdue, seule la mort violente peut mettre un terme à une vie qui refuse « de se ranger »[78]. Le suicide, dans ce contexte, prend la valeur d'un geste symbolique et politique témoignant d'une rupture irréconciliable entre l'individu et la société, posture fondatrice de la psyché artistique depuis les Romantiques. Cette dimension politique du suicide apparaît clairement lorsque les situationnistes récupèrent l'iconographie de Marylin Monroe, juste après son suicide, sur l'affiche de la VI[e] conférence de l'I.S. à Anvers en novembre 1962 : en s'enlevant la vie, Marylin dénonce le malheur de la vie factice dans laquelle elle évoluait. Marylin, cette « suicidée de la société », devient ainsi à la fois un symbole et une victime de l'aliénation spectaculaire.

Outre la dimension psychique et la dimension politique, on peut aussi aborder la question temporelle du suicide. Il y a, chez Debord, une véritable angoisse du temps qui passe par-delà le sujet, l'emportant vers la mort. Le sujet sait l'inéluctabilité de sa propre mort, mais il ne la maîtrise aucunement, à moins d'avoir recours au suicide évidemment, seule possibilité de *devancer le temps*. Stone-Richards évoque avec justesse une *dramaturgie temporelle* chez Debord (Stone-Richards 2001 : 95) ; et la question du suicide et de la mort se lie chez lui à celle du temps. On sait par ailleurs que Debord identifie l'époque baroque à la question de la prise de conscience de la vanité de toutes entreprises humaines devant l'intransigeance égalitaire de la mort. *Le temps finit toujours par gagner*. Il s'agit donc, avant le dernier acte, d'avoir

---

[78] Dans une lettre envoyée à Ivan, Debord écrit : « St Germain, pour les meilleurs, a bien été le cadre sociologique d'un assez vif refus du monde, et des pouvoirs qu'ils auraient pu prendre dans le monde. Ceux-là sont morts, ou partis, ou simplement "habitués". Habitués à cette médiocre bohème, habitués d'un bar » (Debord 2004 : 138).

le dessus sur lui, en maîtrisant les paramètres mêmes de sa propre mort, qui est normalement un événement de dépossession radicale s'opposant à la volonté. En s'appropriant sa propre mort, le sujet s'émancipe du temps en tant que donnée extérieure : le suicide équivaut à une subjectivisation de la temporalité, en même temps qu'il l'a fuie.

Malgré son penchant pour le suicide, Debord n'a pas franchi ce stade avant que la maladie et la vieillesse n'empoisonnent sa vie. Sa mélancolie personnelle et son dégoût du monde l'ont plutôt encouragé à adopter une posture combative : c'est en guerre ouverte que Debord sublime ces forces autodestructrices qui l'habitent, comme en témoigne la lettre à Falcou précédemment citée. Et c'est dans cette revalorisation du monde terrestre en tant que terrain de jeu des hommes que s'opère la connexion avec l'époque classique en général, et avec le mouvement de la Fronde en particulier. S'il déteste réellement la modernité dans laquelle il évolue, Debord décide de la confronter directement plutôt que de la subir : car il n'y a nul autre endroit où l'individu vertueux peut « faire l'essai de ses forces » : « Il nous fallait découvrir où allait le cours des choses, et le démentir si complètement qu'il fût un jour, à l'inverse, contraint de se plier à nos goûts » (Debord 2006 *IGI* : 1376).

En définitive, la célébration classique de l'héroïsme aristocratique, qui prend sa source aussi bien dans l'antiquité que dans l'idéalisme féodal, s'oppose directement à l'éthique du christianisme, car elle revalorise la gloire personnelle au détriment de la gloire divine. Cette nouvelle loi du comportement noble participe d'un mouvement de laïcisation majeur se produisant à partir de la Renaissance. La perspective des sanctions de l'au-delà s'amenuise : c'est une morale de l'action héroïque qui fonde le désir d'immortalité. Dans cette tradition issue de la Grèce

antique, les gestes glorieux de l'individualité garantissent une immortalité dans le souvenir des hommes. Cette reconfiguration profane de l'héroïsme durant l'époque moderne se trouve entièrement matérialisée dans le célèbre traité de Baltasar Gracián, *El Héroe*, publié en 1637. Debord, on le sait, était un grand lecteur de Gracián qui, malgré son appartenance à l'ordre jésuite, participa à toute une entreprise de laïcisation, fortement critiquée par l'Église, qui place les visées individuelles au cœur de l'Histoire universelle, au détriment des visées de la transcendance.

Mais si Gracián, en fidèle défenseur de pouvoirs terrestres bien établis, place sa nouvelle théorie pratique de l'héroïsme entièrement entre les mains de la royauté, Debord choisit de placer la sienne entre les mains de ceux qui s'opposent à toute concentration du pouvoir qui brimerait la capacité de chaque individu de diriger sa vie. L'insubordination d'une minorité d'individus passera à l'Histoire dans la mesure où elle s'oppose courageusement à la servitude volontaire de la majorité. La Fronde témoigne du dernier geste d'éclat de la classe aristocratique pour conserver son pouvoir contre celui, absolutiste, de Louis XIV, véritable fondateur de l'État moderne. Debord analyse la Fronde dans une perspective contemporaine : la cour de Louis XIV ne fut-elle pas la première manifestation du spectacle, c'est-à-dire la représentation visible de l'idéologie dominante? La période historique qui promulgue le règne absolu du spectacle représente pour Debord une sorte de répétition de l'absolutisme du Roi Soleil, qui avait sonné le glas à l'insoumission des esprits rebelles de l'ancienne aristocratie :

> […] ce qui importe ici pour un Debord est le fait *que l'absolutisme de Louis XIV, soutenu par la bourgeoisie naissante, est la fondation de l'État moderne*, et que l'opposition la plus éclatante à cet absolutisme soit venue de l'aristocratie et de la jeunesse ; c'est dire que, dans

> l'imaginaire de Guy Debord, aristocratie d'action du héros égale avant-garde (Stone-Richards 2001 : 90).

Pour Debord, la monarchie absolue doit s'interpréter comme la première manifestation historique du pouvoir spectaculaire. Seule une élite éclairée peut tenter de s'y opposer. Et seul un fin stratège cynique et manipulateur peut imposer sa volonté au sein de cette révolte : d'où l'identification très forte de Debord envers le Cardinal de Retz.

Le spectacle représente pour Debord la force centralisatrice de l'État, *cette force qu'utilise partout le pouvoir pour déposséder l'individu de ses moyens*. Le spectacle, par définition, est ce qui diminue la puissance d'agir des individus, déléguant l'autonomie de chacun dans des sphères séparées et spécialisées du pouvoir. Ce n'est pas un hasard si le type de discours dominant dans le spectacle est celui de l'infantilisation : « on les traite comme des enfants stupides, devant qui bafouillent et délirent des dizaines de spécialisations paternalistes » (Debord 2006 *IGI :* 1338). Partout, l'État prend possession des vies privées, reprenant la place autrefois occupée par Dieu. Par divers moyens, l'État tient d'ailleurs à nous rappeler ses titres de propriété. Le spectacle représente sans doute l'aboutissement sophistiqué de la souveraineté biopolitique, cette gestion policière des corps en fonction des intérêts supérieurs de l'État. Le spectacle, nécessairement lié à l'État, se lie aussi à la sphère de l'économie, déterminant l'univers de la production et de la consommation. Dans le capitalisme avancé, le spectacle dicte nos actions en fonction d'une production planifiée : le spectacle « est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. Forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du spectacle

existant » (Debord 2006 *SdS* : 767). Plus grave encore, ce mode de production détruit dans son mouvement infini l'environnement terrestre, polluant l'air et les aliments — quand Debord insiste sur la destruction du monde habitable par la pollution, il justifie son droit à la *réplique*. Car celui qui ne répond pas à de pareils affronts porte sa part de responsabilité dans cet enfer.

Un des traits que Debord hérite de l'aristocratie du Grand Siècle consiste en un devoir de vengeance afin de réparer l'honneur souillé, principe antichrétien s'il en est. Contre le spectacle et sa vaste entreprise de domination du genre humain, Debord, fidèle au principe de la non-subordination individuelle, décide de répondre à l'attaque. La pratique debordienne de la *réplique* s'oppose à l'attitude de ses contemporains, qui « sont portés à justifier les affronts dont ils ne se vengent pas » (Debord 2006 *IGI* : 1335). Le principe voulant que tout dans le monde soit fait pour déplaire à l'individu est à la source de son désir de révolution : « Un trait de caractère m'a, je crois, profondément distingué de presque tous mes contemporains […] : *je n'ai jamais cru que rien dans le monde avait été fait directement pour me faire plaisir*. Les caves, pour dire le vrai, raisonnent toujours à l'inverse » (Debord 2006 : *CMR* : 1797). Tout part donc de l'individu, et de ce « conflit perpétuel entre le désir et la réalité hostile au désir » (Debord 2006 *RCS* : 327). L'insulte faite au genre humain s'applique à chaque individu en particulier. C'est à partir de ce tort universel que peut se constituer le prolétariat. L'identification tardive de Debord au prolétariat fonctionne au sein d'une économie de la vengeance réparatrice.

Si Debord s'associe au prolétariat, ce n'est donc pas parce qu'il partage un romantisme ouvriériste, mais parce que pour lui le prolétariat désigne une position vacante sur l'échiquier social. Debord adopte la définition du prolétariat comme

figure absente, sans cesse en construction dans le travail de subjectivation de ceux qui se définissent en tant que prolétaire. Le prolétariat représente la part des « sans-part » (Jacques Rancière), c'est-à-dire un ensemble de sujets quelconques ne s'identifiant à aucune part reconnaissable ou identifiable de l'espace social. Le prolétariat n'est pas seulement le parti des ouvriers, c'est bien davantage le parti de tous les sujets absents de la politique instituée : « la question n'est pas de constater que les gens vivent plus ou moins pauvrement ; mais toujours d'une manière qui leur échappe » (Debord 2006 *PQP :* 543). Debord, poursuivant certaines idées de Marx et de Lukács, redéfinit philosophiquement le prolétariat non pas par sa situation économique, mais par son niveau de conscience dans le jeu politique global : comme la part de ceux qui n'ont rien et qui ne sont rien sur l'échiquier du pouvoir. En ce sens, tous ceux qui sentent que leur vie leur échappe — autant dire à peu près tout le monde — peuvent revendiquer l'appellation paradoxale de « prolétaire »[79].

Si Debord prétend parler au nom des sans-part, il parle d'abord et surtout à partir de sa propre position subjective, en tant que sujet à l'écart de la politique officielle, et qui rejette cette dernière. En bref, l'insatisfaction personnelle est première dans le désir de révolution : « la réalité dont il faut partir, c'est l'insatisfaction » (Debord 2006 : 541). Debord rencontre ici ce que Jacques Rancière désigne comme étant la source essentielle de la politique, à savoir l'identification et la reconnaissance d'un *tort* fondateur :

---

[79] Le mot « prolétaire » prend une nouvelle dimension universelle dans la bouche de Blanqui, en 1832, lors du procès des Quinze (les « Amis du peuple ») à Paris. Lorsque le Président du tribunal lui demande sa profession, Blanqui répond « prolétaire ». Au Président qui lui rétorque que le terme ne désigne aucune profession, Blanqui répond : « C'est la profession de trente millions de Français qui vivent de leur travail et qui sont privés de leurs droits politiques ».

> Le concept de tort ne se lie donc à aucune dramaturgie de « victimisation ». Il appartient à la structure originelle de toute politique. Le tort est simplement le mode de subjectivisation dans lequel la vérification de l'égalité prend figure politique. Il y a de la politique en raison d'un seul universel, l'égalité, laquelle prend la figure spécifique du tort. Le tort institue un universel singulier, un universel polémique, en nouant la présentation de l'égalité comme part des sans-part, au conflit des parties sociales (Rancière 1995 : 63-64).

Debord partage cette vision du prolétariat comme « part des sans-part », comme le compte de ceux qui sont invisibles ou absents de la scène du spectacle, et qui y revendiquent une place, au nom de l'égalité[80]. Puisque le prolétariat annonce la dissolution de toutes les classes existantes, il occupe le rôle de la « classe universelle ».

Mais le processus de subjectivation dont parle Rancière ne parvient pas immédiatement à l'universalité ; il lui faut pour cela passer par des processus d'échange et de socialisation. Avant de parler au nom de tous les sans-part, avant de parvenir à l'universel singulier du prolétariat, Debord parle avant tout à partir de sa propre position subjective. C'est à lui « qu'on a fait du tort ». C'est pour cette raison que Debord s'identifie au diable, qu'il désigne d'ailleurs dans *In girum* comme « celui à qui on a fait du tort » (Debord 2006 *IGI* : 1780), reprenant une expression des sectes millénaristes qui fut ensuite appliquée à Bakounine, rejeté de l'Association internationale des travailleurs. Le tort est bel et bien pour Debord le moteur de la politique, et le principe motivant la conscience et l'action du prolétariat. Quand Debord parle du prolétariat, c'est donc aussi une façon détournée de parler de lui-même, « car le prolétariat ne peut se reconnaître […] seulement dans le *tort absolu*

[80] Le but du prolétariat, cependant, n'est pas uniquement de se faire « reconnaître » (dans le sens hégélien ou communautariste) par les institutions en place afin de devenir un sujet politique comme les autres. Le prolétariat veut devenir une force politique majeure, mais pas pour s'emparer du pouvoir et se positionner à la tête de l'État ; il veut surtout modifier en profondeur l'exercice même du pouvoir.

d'être rejeté en marge de la vie » (Debord 2006 *SdS :* 816). Debord exige réparation du tort absolu qu'il a subi ; la victoire doit donc être totale : elle équivaut à une transformation radicale de l'ordre actuel. C'est un duel à deux dans lequel seule la destruction des capacités de l'ennemi peut rétablir l'honneur perdue : « la guerre est un acte de violence engagé à contraindre l'adversaire à se soumettre à notre volonté » (Clausewitz 2006 : 20). De là l'intransigeance de Debord devant tous comportement jugés réformistes ou complaisants : « Il est bon d'être fanatique, sur quelques points » (Debord 2006 : 200). La violence que Debord exerce sur ses propres « troupes » est parallèle à la violence de la guerre qu'il mène contre le monde social existant : « Il vaut mieux changer d'amis que d'idées » (Debord 2006 : 201), écrivent Debord et Wolman[81] dans « Pourquoi le lettrisme ? ».

L'idée de la vengeance[82], intrinsèque à la notion d'honneur aristocratique, se trouve donc à la source de l'engagement révolutionnaire de l'auteur de *La société du spectacle*. Un autre aspect important qu'il hérite de la culture aristocratique se trouve dans l'aspect compétitif rattaché à cette dernière : le concept de gloire se développe dans une sphère de visibilité, sous la forme de forces surhumaines à (dé)montrer aux autres, dans une appréhension épique de l'existence. Dans le principe de gloire défendue par l'aristocratie, l'individu est appelé à s'élever au-dessus de la multitude. La gloire dans ce cadre appert comme une pratique réservée à une élite distinguée, une élite qui cherche à défendre des idéaux féodaux partout menacés, mais auxquels elle tient.

---

[81] Gil J. Wolman prit un certain plaisir dans l'exercice des exclusions. Plus tard, quand il fut lui-même victime de cette pratique, il rétorqua avec humour à Debord que : « l'un n'exclut pas l'autre » !
[82] Jean-Claude Bilheran refuse quant à lui l'idée de vengeance chez Debord : « L'indignation est le contraire de la vengeance : celle-ci veut continuer la violence, celle-là y mettre fin » (Bilheran 2007 : 86).

Si Debord refuse le concept juridique de propriété privée, c'est pour mieux mettre en valeur une autre forme de propriété : la gloire que chacun peut revendiquer pour soi, de par son mérite[83]. La question de la propriété, dégagée de la forme bourgeoise qu'elle a depuis longtemps empruntée, se pose ici en des termes plus larges : qu'est-ce qui me revient *de droit* ? Quelle part puis-je réclamer, de par mon mérite ? Le capitalisme, en tant que sphère de domination bourgeoise, redéfinit historiquement la propriété dans sa forme la plus bassement terrestre : dans l'objet ou dans sa valeur marchande, qui s'approprie à partir du travail d'autrui. L'aristocratie définissait la propriété autrement : la noblesse se transmettait essentiellement par le sang, par héritage, en se véhiculant dans un nom propre. Debord refuse bien sûr toute propriété transférable par héritage : la noblesse doit s'acquérir par chacun, par ses actes, peu importe les ancêtres. Pour Debord, *les parents ne transmettent jamais aucun mérite, aucune qualité, sinon une honte.* Le sang est seulement porteur de malédictions. Debord se voit lui-même comme un déshérité : « je suis né virtuellement ruiné. Je n'ai pas à proprement ignoré que je ne devais pas attendre d'héritage, et finalement je n'en ai pas eu » (Debord 2006 : 1661). Debord, n'ayant jamais eu de véritable père, retient cette leçon fondamentale : « on n'hérite pas du Père. Celui-ci n'a aucun royaume à transmettre, aucun héritage à léguer » (Apostolidès 2006 : 217). La référence à *Hamlet* dans les *Mémoires* est en ce sens fort significative : le père ne peut apparaître qu'en tant que fantôme. Le prince nouveau est celui qui ne reçoit pas son dû ; il doit s'en emparer.

[83] Le même Bilheran a bien raison lorsqu'il affirme que la question de la propriété chez Debord se pose à partir d'un « champ stirnerien » : « Debord est un égoïste généreux. Cette expression absurde a le mérite de poser le problème que rencontre chacun de nous : où est ma place, où celle des autres ? Qu'est-ce qui me revient ? Qu'est-ce qui revient aux autres ? » (Bilheran 2007 : 166).

La noblesse qu'il revendique, Debord devra donc la créer lui-même. Tous ceux qui défendent une propriété ou des titres reçus par héritage sont, littéralement, des *imposteurs*, que Debord dénonce vertement[84]. Que Debord soit obsédé par la question du faux et par le personnage du faussaire (le « falsificateur » qui transforme sans cesse le réel) témoigne de son désir de construire un nouveau type de méritocratie basé sur ce qu'il considère être le *véritable mérite de chacun*. La vérité d'un individu ne lui est jamais donnée par d'autres, par héritage ou par partage ; c'est par son action dans le monde que l'individu se construit lui-même, en dehors de toutes sphères de passation entre les générations : « il n'existait rien au-dessus de nous que nous ayons pu considérer comme estimable » (Debord 2006 *IGI* : 1373). C'est ce refus de l'héritage qui différencie surtout la génération de mai 68 de l'aristocratie en révolte lors de la Fronde : cette dernière acceptait le principe de différenciation sociale issue d'une séparation originaire et divine. La place de chacun était déjà connue. La révolte de l'aristocratie de basait sur ce qu'elle croyait être *son droit*, dans un cadre où le respect de la tradition et de l'autorité dominait.

Au contraire, la nouvelle méritocratie rêvée par Debord demeure fidèle aux principes républicains d'un champ social de différenciation basé sur le mérite par *compétences*. Debord accepte en effet volontiers le système de méritocratie fondé à partir d'une révolution qui abolit les privilèges hérités. Seulement, le principe fut rapidement perverti par les valeurs bourgeoises, plus précisément par le fétichisme de la marchandise. Debord refuse en effet une méritocratie qui serait simplement basée

---

[84] Jean-Marie Apostolidès analyse dans *Les tombeaux de Guy Debord* le rapport difficile qu'entretient Debord avec la notion d'héritage. Il cite notamment le conflit qui eut lieu entre les situationnistes et les éditions Gallimard en 1968 : « la rancune du principal intéressé provient de ce que Claude Gallimard d'abord, son fils Antoine ensuite, prétendent à l'héritage du fondateur de la maison, Gaston Gallimard. Or la loi inconsciente qui gouverne la sensibilité de Debord énonce que le fils n'hérite pas directement du Père » (Apostolidès 2006 : 219).

sur la position de l'individu au sein des classes possédantes. Les possessions matérielles ne sont que des leurres déployés au sein de la sphère visuelle pour provoquer l'admiration (quand ce n'est pas de l'envie) ou pour se convaincre d'un quelconque pouvoir.

C'est pour cette raison que Debord critique durement, dans *In Girum*, les illusions qu'entretiennent les classes moyennes[85] envers leur pouvoir au sein d'un monde au-delà de leur contrôle : « ce sont des salariés pauvres qui se croient des propriétaires, des ignorants mystifiés qui se croient instruits, et des morts qui croient voter » (Debord 2006 *IGI* : 1336). La critique de Debord sur les illusions des classes moyennes se déclame sur une série d'images évoquant le confort climatisé moderne : habitation et décoration intérieure, consommation de marchandises, voyage. Debord explique que ce n'est pas la possession ou la consommation de tels objets qui font d'une personne un véritable « propriétaire » de sa vie, en évoquant notamment le « caractère illusoire des richesses que prétend distribuer la société actuelle » (Debord 2006 *IGI* : 1343). Les salariés actuels, ces « consommateurs » du néant, sont même désormais « séparés de leurs propres enfants, naguère la seule propriété de ceux qui n'ont rien » (Debord 2006 *IGI* : 1338).

---

[85] On comprend que Debord s'attaque surtout aux « classes moyennes » lorsqu'il affirme s'en prendre d'abord au public du cinéma : « Le public du cinéma, qui n'a jamais été très bourgeois et qui n'est presque plus populaire, est désormais presque entièrement recruté dans une seule couche sociale, du reste devenue large : celle des petits agents spécialisés dans les divers emplois de ces "services" dont le système productif a si impérieusement besoin : gestion, contrôle, entretien, recherche, enseignement, propagande, amusement et pseudo-critique » (Debord 2006 *IGI* : 1335). Parce qu'elle se situe dans un entre-deux, la classe moyenne, qui n'est ni bourgeoise, ni populaire, vient brouiller l'antagonisme central qui devrait régir la vie politique : l'antagonisme entre le prolétariat et les classes possédantes. Debord remarque avec justesse les limites très nettes du pouvoir économique accordé aux classes moyennes dans les démocraties modernes : « […] cet argent autour duquel tourne toute leur activité, on ne leur en laisse même plus le maniement momentané. Ils ne peuvent évidemment que le dépenser, le recevant en trop petite quantité pour l'accumuler. Mais ils se voient en fin de compte obligés de consommer à crédit ; et l'on retient sur leur salaire le crédit qui leur est consenti, dont ils auront à se libérer en travaillant encore » (Debord 2006 *IGI* : 1764).

L'individu contemporain, plus que jamais, est un dépossédé qui se rassure en s'entourant de marchandises qu'il imagine soumises à ses désirs, et fabriquées pour les satisfaire. Les possesseurs du monde aussi utilisent cet univers d'objets pour nous tromper sur leur véritable nature. Car quelle qualité pourrait bien nous attribuer la possession de diverses sortes de bien ? Le pouvoir moderne s'affirme lui-même sous la forme de choses exposées devant un regard : « Le spectacle est l'héritier de toute la faiblesse du projet philosophique occidental, qui fut une compréhension de l'activité dominée par la catégorie du *voir* » (Debord 2006 *SdS :* 770). Or le pouvoir n'est pas un attribut visible, et la véritable propriété, nous dit Debord, n'est jamais circonscrite dans la sphère de l'objet : le chapitre II de la *Société du spectacle* porte d'ailleurs le titre de « La marchandise comme spectacle ». Le pouvoir n'est pas une question d'avoir, encore moins une affaire de paraître, mais une question concernant l'être dans son essence, dans ses qualités telles que démontrées dans l'univers de l'action :

> La première phase de la domination de l'économie sur la vie sociale avait entraîné dans la définition de toute réalisation humaine une évidente dégradation de l'*être* en *avoir*. La phase présente de l'occupation totale de la vie sociale par les résultats accumulés de l'économie conduit à un glissement généralisé de l'*avoir* au *paraître* […] » (Debord 2006 *SdS* : 767).

La seule chose que l'on possède véritablement, ce n'est jamais que soi-même. Le mérite s'acquiert uniquement par l'action individuelle, et jamais par les possessions. Le capitalisme a perverti les termes de la compétition, et ce n'est pas un hasard si Debord retrouve au sein du classicisme, encore dominé par l'esprit aristocratique, les modalités de la sociabilité idéale qu'il voudrait rétablir. Car l'aspect compétitif régissant l'univers aristocratique ne ressemble en rien au processus de *distinction*

aujourd'hui en vigueur, même si certains liens subsistent avec la figure du « grand industriel », ou l'homme qui réussit « en affaires ». Ce qui différencie essentiellement la méritocratie aristocratique de la méritocratie bourgeoise, c'est que la première ne tente pas de camoufler ses réflexes égoïstes derrière des arguments altruistes :

> Le sublime aristocratique, essentiellement personnel, reposant sur les victoires éclatantes du moi. Le sublime plus fortement socialisé aujourd'hui dans l'opinion courante repose davantage sur la bonté, sur la capacité de se sacrifier pour autrui, d'agir pour autre chose que pour soi (Bénichou 1947 : 146).

Pour Debord comme pour Nietzsche, l'altruisme contemporain n'est qu'une forme d'aliénation empêchant l'individu d'accéder au statut de surhomme. L'essence de ce dernier repose sur un caractère aristocratique luttant uniquement pour lui-même.

C'est pour cette raison que l'engagement révolutionnaire de Debord fut si mal interprété ; loin d'être un geste motivé par une pitié envers la classe ouvrière, ce fut d'abord le choix d'un *divertissement* permettant à Debord de tromper l'ennui : « La provocation lettriste sert toujours à passer le temps », écrit-il en 1953 (Debord 2006 : 95). Comme l'a bien compris Boris Donné dans son article « Le jeu suprême de Guy Debord », le choix de la conspiration chez Debord n'est pas seulement politique, mais surtout égoïste ; il choisit d'abord de conspirer pour s'amuser, pour s'adonner à une forme de jeu supérieur. Mais ce type de comportement devient si rare de nos jours que les contemporains ont de la difficulté à en saisir les modalités. L'insistance sur le jeu et le ludisme chez Debord permet pourtant de subsumer la révolution en une forme de divertissement entre les mains d'une minorité de conspirateurs-jouisseurs. « Le jeu se joue encore, nous sommes » (Debord 2006 : 101), peut-on lire dans « Pour en finir avec le confort nihiliste » : le jeu, le divertissement, est le seul moyen de retrouver la grandeur de l'homme dans un

monde dominé par l'ennui et le malheur. « Nous sommes » par le jeu, c'est-à-dire : nous choisirons la vie si le jeu en vaut la chandelle. En trouvant des moyens de s'amuser, Debord trouve des raisons pour ne pas s'enlever la vie. C'est un pari risqué, qui s'oppose au pari pascalien, plus avantageux (Pascal dénonçait bien sûr la dépendance humaine envers les « divertissements ») : « on peut bien dire […] que je n'avais rien à perdre ; mais enfin je n'avais rien non plus à y gagner » (Debord 2006 *PAN.1* : 1663). Rien à perdre, et rien à gagner, hormis peut-être la passion éphémère éprouvée durant le jeu.

C'est ce modèle ludique de l'action politique que Debord découvre à travers l'exemple du Cardinal de Retz, son grand modèle de figure révolutionnaire. Le principal responsable de la Fronde en effet lui permet de définir son propre rôle historique dans la société du spectacle : celui d'un joueur qui parie sur l'échec de cette dernière. Boris Donné fournit sans doute la plus juste des conclusions pour définir l'engagement à la fois de Gondi et de Debord : « Ni l'un ni l'autre n'ont lutté pour fonder vraiment un nouvel ordre politique : ils n'ont voulu que jouer à mettre à bas l'ordre établi […], en s'attachant avant tout au plaisir qu'ils prenaient à mener cette guerre » (Donné 2008 : 38). La Fronde ne visait pas la révolution, mais l'augmentation du pouvoir et du prestige de certains nobles :

> […] les grands du temps de la Fronde utilisaient le peuple pour se faire redouter de la cour. Le peuple n'avait plus qu'à disparaître, dès qu'ils recevaient satisfaction. Les émeutes dont ils rêvaient ne devaient pas les brouiller avec la royauté, mais les faire valoir auprès d'elle […] (Bénichou 1948 : 90).

C'est en tant que *joueur* que Gondi mène les troubles de la Fronde, en prenant plaisir dans la manigance, en se faisant valoir, en troublant la paix sociale. Dans le même ordre d'idées, la révolution pour Debord vaut uniquement en tant que divertissement

dont la finalité importe peu. La question de la réussite de l'entreprise devient dès lors secondaire : « Dire que j'ai bien failli réussir me paraît choquant. […] D'un autre côté, je pense qu'il m'était impossible d'échouer » (Debord 2006 *CMR* : 1797)[86]. Dans la mesure où l'entreprise historique vise surtout la gloire personnelle de l'individu, sa réussite ou son échec se mesurent à l'aide de critères qui échappent à au registre du commun, comme l'a bien expliqué Arendt :

> […] le sens profond de l'acte et de la parole ne dépend pas de la victoire ou de la défaite […] l'action ne peut se juger que d'après le critère de la grandeur puisqu'il lui appartient de franchir les bornes communément admises pour atteindre l'extraordinaire où plus rien ne s'applique de ce qui est vrai dans la vie quotidienne […] (Hannah Arendt 1999 : 266).

Debord, en se divertissant, a voulu ne travailler à rien d'autre que l'achèvement de sa propre gloire. La grandeur se mesure ici uniquement par le degré de négativité atteint dans une vie « exemplaire ». Il n'y a d'autres finalités que cette vie même, vécue comme une révolution permanente, dans une transgression perpétuelle. En citant Pascal, Debord n'a d'ailleurs guère camouflé cette vérité dans son *Panégyrique* :

> Il est permis, mais il n'est pas souhaitable, de se demander ce qu'un tel parti pris de démentir toutes les autorités pouvait positivement amener. « Nous ne cherchons jamais les choses, mais la recherche des choses », la certitude à ce propos est établie depuis longtemps. « On aime mieux la chasse que la prise… » (Debord 2006 *PAN.1* : 1678).

La révolution vaut uniquement pour elle-même en tant que processus engageant une *stratégie* : elle ne peut apporter rien d'autre que le simple plaisir du jeu. Et la partie ne doit jamais finir, en atteignant son but ; le jeu *est* le but lui-même.

C'est dans cette logique que Debord insiste sans cesse sur la part irrationnelle de son pari en faveur de la révolution : « Il faut que je sois moins porté qu'un autre à

---

[86] Debord réécrit ici une phrase d'*In girum* : « […] personne ne me fait la grâce de penser que je n'ai pas réussi dans les affaires du monde. Mais fort heureusement, personne ne pourra dire non plus que j'y ai réussi » (Debord 2006 *IGI* : 1788-1789).

calculer, puisque ce choix si prompt, qui m'engageait à tant, fut spontané, produit d'une irréflexion sur laquelle je ne suis jamais revenu ; et que plus tard […] je n'ai jamais regretté » (Debord 2006 *PAN.1* :1663). Si Debord choisit le parti du négatif, c'est parce que le côté du « mal historique » lui paraît sans doute plus excitant et plus stimulant que la simple défense du statu quo. Cette conception ludique de l'existence évite la question de la finalité. Si la vie se réduit à un *jeu* dont les règles sont définies par ses propres joueurs, ce dernier doit se poursuivre toujours, car par définition, *le jeu ne porte jamais à conséquences*. Dans une lettre écrite en 1953, Debord affirme déjà : « Toujours nous irons plus loin sans avancer jamais » (Debord 2004 : 138). C'est dire que Debord croit uniquement en une révolution permanente, et ne perçoit aucune porte de sortie à cette logique du conflit qui doit sans cesse déchirer l'Histoire. Quand, en 1979, Debord feint encore de croire en l'avenir de la révolution, l'image qu'il dresse de son triomphe est loin d'évoquer une société paisible et pacifiste : « Là, on reverra une Athènes […] tendue à jusqu'aux extrémités du monde ; et qui, ayant abattu tous ses ennemis, pourra enfin se livrer joyeusement aux véritables divisions et aux affrontements sans fin de la vie historique » (Debord 2006 : 1473). La révolution ne représente donc pas la *fin de l'Histoire*, mais son ouverture infinie. D'ailleurs, en vieillissant, Debord parle moins de révolution, lui préférant le terme de « guerre », démontrant par-là que c'est une logique du conflit qui l'a attiré dans le pari de la révolution : « On peut dire de la révolution aussi ce que Jomini a dit de la guerre ; qu'elle "n'est point une science positive ou dogmatique, mais un art soumis à quelques principes généraux, et plus que cela encore, un drame passionné" » (Debord 2006 *IGI* : 1769).

Une question demeure pourtant au sein de cette appropriation du Grand Siècle : pourquoi Debord, si proche des conceptions héroïques attachées à la noblesse sous le règne de Louis XIII, développe-t-il un rapport essentiel et intime au courant moraliste ? La question est complexe, et la profondeur des liens rattachant Debord à ce courant pessimiste limite toute interprétation univoque. Car le courant de pensée moraliste, qui s'élabore dans un certain rapport au mouvement janséniste[87], n'a d'autres ambitions que de détruire tout l'édifice héroïque construit par la génération précédente :

> […] la littérature morale du siècle de Louis XIV semble concentrée tout entière autour du problème de la grandeur de l'homme ou de sa bassesse, de l'élévation des instincts ou de leur brutalité. Dans cette polémique […] c'est la condamnation d'une époque révolue qui s'accomplit. Si la note pessimiste domine, c'est que, sous le règne de Louis XIV, le surhomme aristocratique était bien mal en point (Bénichou 1948 : 129).

Certes, cette littérature se construit dans un rapport dialectique avec l'échec de la Fronde : l'effondrement des espoirs réformistes et la concentration des pouvoirs enlèvent toutes possibilités d'action réelle à la noblesse. On peut donc voir la posture moraliste comme une réaction désespérée à l'échec révolutionnaire de la Fronde (à laquelle La Rochefoucauld participa). De même, la posture moraliste de Debord advient suite à l'échec de mai 68 : « Debord vit alors cette période comme équivalente au règne de Louis XIV. Ici, il est moins le Héros que le Sage, celui qui, à l'instar de Pascal ou de Bossuet, ne cesse de dénoncer le néant de tout […] » (Apostolidès 2006 : 210). On peut effectivement dresser un parallèle historique entre

[87] Bénichou souligne l'opposition farouche du jansénisme envers la doctrine stoïcienne : « Jansénisme et stoïcisme étaient à couteaux tirés. Jansénius est très violent contre les Stoïciens, et cela se comprend. Le stoïcisme, qui eut tant de vogue en France dans la société cultivée de l'époque classique, apparaissait, malgré toute sa dureté, comme une glorification de la liberté humaine, comme une apothéose philosophique de l'orgueil » (Bénichou 1948 : 113-114).

la conscience née de l'échec de la Fronde et l'état d'esprit de Debord suite à la récupération de mai 68 ; dans les deux cas, le recours à la dénonciation de la vanité et l'insistance sur l'impuissance humaine servent à donner des leçons aux illusions de ceux qui pensent qu'on peut véritablement « faire l'Histoire ». Si les moralistes acceptent avec amertume le triomphe de la monarchie absolue, Debord rejette le triomphe du spectacle, supporté par une majorité silencieuse et complice ; seront capables de faire l'Histoire uniquement ceux qui engagent leur vie sur le champ de bataille, dans des actions risquées et irrémédiables : « Le temps lui fait peur parce qu'il est fait de sauts qualitatifs, de choix irréversibles, d'occasions qui ne reviendront jamais », affirme Debord afin de critiquer le passéisme du « pro-situ » (Debord 2006 *VRS* : 1110). Pour Debord, le ton moraliste s'adresse donc en partie au spectacle lui-même, ce monde d'illusions et d'apparences camouflant l'échec fondamental du genre humain.

Pour les moralistes du XVIIe siècle, ce sont les fantasmes de grandeur de la génération précédente qu'il faut détruire, au sein d'une critique implacable portant aussi, de manière oblique, sur le règne de Louis XIV. L'insistance sur l'amour-propre, dans cette littérature, cherche précisément à démolir la croyance en une forme de salut terrestre ; pour les moralistes, « tous les plaisirs de l'homme vont à la jouissance, à la domination, et la gloire n'échappe pas à la règle […] » (Bénichou 1948 : 143). Dans cette logique aux relents de Contre-réforme, seul le divin peut revendiquer la gloire, tandis que le monde humain est irrévocablement soumis à la corruption. Cette conception du monde est particulièrement frappante chez Bossuet :

> Je veux dans un seul malheur déplorer toutes les calamités du genre humain, et dans une seule mort faire voir la mort et le néant de toutes les grandeurs humaines. […] La santé n'est qu'un nom, la vie n'est qu'un

> songe, la gloire n'est qu'une apparence, les grâces et les plaisirs ne sont qu'un dangereux amusement : tout est vain en nous […] (Bossuet 2004 : 172).

On retrouve dans cette citation de Bossuet un saisissant résumé de la mentalité moraliste, qui insiste sur la mortalité humaine, en lui opposant l'éternité divine qui aspire le monde terrestre dans la catastrophe. C'est pourtant cette conscience de la mortalité qui permet l'ouverture du jeu politique dans l'Histoire ; le baroque, en opposition au mouvement moraliste, exalte la perception de la temporalité terrestre dans une sorte d'ivresse de la forme.

Il faut bien admettre pourtant que la condamnation moraliste de l'action humaine chez Debord ne porte pas seulement sur les actions du spectacle, mais aussi sur les siennes : c'est sa propre recherche de gloire que Debord ridiculise, en quelque sorte. Mais alors, comment comprendre cette dénonciation nihiliste des prétentions humaines de la part d'un individu qui ne cesse de travailler pour sa propre gloire, et qui valorise par-dessus tout le volontarisme individuel contre toute forme de transcendance ?

À un premier niveau, tout sépare Debord de la mentalité moraliste classique : sa valorisation du passage du temps et de l'action historique le porte à exalter le pouvoir humain et une certaine forme de sublime rattaché à l'action noble. En plaçant le moi aristocratique au cœur de l'activité révolutionnaire, Debord démontre sa foi dans l'Homme, seul véhicule de l'Histoire, c'est-à-dire l'unique acteur capable de s'inscrire dans la temporalité en modifiant le cours des choses. Malgré cette posture, Debord ne cesse d'insister sur le vide et le néant qui finit par recouvrir toute action humaine. Sans le support d'aucune forme de transcendance au-dessus d'elle, l'action

des hommes apparaît comme absurde, vaine, sans conséquence : du bruit et de la fureur.

Si Debord a toujours cité les auteurs moralistes, à partir d'*In girum*, ceux-ci prennent de plus en plus de place sans son œuvre, aux côtés d'une série de sources lyriques évoquant le passage du temps (L'Ecclésiaste, Li Po, Omar Khayyâm, etc.). La fragilité des affaires humaines devient donc une préoccupation majeure chez un auteur impliqué dans la construction des réelles fondations de son œuvre pour le futur. Pour des moralistes tels que Pascal et Bossuet, le rappel constant de la mortalité servait à ridiculiser la vanité et l'ambition d'une nouvelle souveraineté terrestre, qui apparaît peu à peu, surtout sous la forme concentrée d'un l'État-nation représenté par un roi tout-puissant. Malgré une pulsion de savoir et de conquêtes historiques qu'ils partagent bien souvent avec leurs contemporains, les moralistes de l'âge classique aiment rappeler aux hommes leur mortelle condition : devant la mort, nous sommes tous égaux, et tous misérables. Debord procède de même en inscrivant partout la question de la mortalité au cœur de son œuvre.

La récupération des moralistes chez Debord se produit à travers une profonde duplicité traversant l'ensemble de son œuvre construite sur une série de postures paradoxales. À un premier niveau, le détournement des moralistes est bien souvent sarcastique. Imitant la stratégie de Lautréamont[88], Debord s'amuse à transformer les dénonciations moralistes en éloges. Alors que les moralistes condamnaient l'amour-propre, les appétits, la soif de gloire, le vice, etc., Debord les célèbre à travers son propre cas. Pour donner un exemple, on peut constater ce retournement de sens dans la charge positive que Debord accorde au concept pascalien de « divertissement ».

---

[88] Voir la note 26 de l'Introduction.

Alors que Pascal dénonçait la dépendance humaine envers le divertissement — une forme d'excitation des sens et de l'esprit nous permettant d'oublier la misère fondamentale de notre existence — Debord croit *uniquement* au salut par le divertissement : « Une seule entreprise nous paraît digne de considération : c'est la mise au point d'un divertissement intégral », affirment les lettristes en 1954 (Debord 2006 : 147). Comme l'écrit Boris Donné, qui a bien analysé le rapport ambigu de Debord à Pascal, « si l'on rejette la foi religieuse, si l'on conjure la tentation du suicide, le divertissement, le jeu au sens le plus large, reste le seul moyen de supporter la condition humaine » (Donné 2008 : 33)[89]. Cette subversion des valeurs moralistes fait partie de la stratégie du détournement, car Debord valorise en définitive des types de comportement aristocratique dénoncés par le courant moraliste : orgueil, plaisir, exaltation du moi, ambition. Plus encore, il fait l'éloge du vice et du mal, dans la mesure où tous les moyens sont bons pour passionner l'existence, y compris ceux qui s'opposent à la morale commune. Cet individualisme farouche oppose jusqu'à un certain point Debord au modèle aristocratique classique, qui institue un comportement héroïque dans lequel la raison et le cœur doivent intervenir afin de limiter et réprimer les instincts les moins nobles : « […] le respect des droits d'autrui, la modération, la justice s'introduisent dans la morale héroïque par une critique toute glorieuse de la démesure et de l'avidité » (Bénichou 1948 : 37). Debord, au contraire, revendique sa propre démesure.

[89] On comprend que les affinités entre Pascal et Debord se font uniquement dans un cadre athée qui rejette le recours à la foi. Parlant des pro-situs, Debord écrit dans ses *Thèses sur l'I.S. et son temps* : « La participation à l'I.S. fut leur jansénisme, comme la révolution est leur "Dieu caché" » (Debord 2006 *VSI* : 1109).

Le rapport entre Debord et les moralistes ne peut cependant se résumer en un simple renversement de leurs valeurs opéré via le détournement. Par-delà l'opposition à la dévalorisation moraliste de la nature et de l'homme — c'était d'ailleurs le thème central du deuxième livre des *Poésies* de Lautréamont, ouvrage fondamental dans la formation de Debord — l'auteur de *Panégyrique* partage bel et bien le pessimisme, voire le *nihilisme*, à la base de la mentalité moraliste. S'il n'accepte pas la condamnation de l'univers terrestre ni le pari dans la foi, Debord demeure convaincu de l'*inutilité* de l'homme, de sa petitesse et de sa futilité. Boris Donné écrit à ce propos :

> Cette conscience tragique du devenir explique l'affinité que Debord a éprouvée avec les œuvres de Bossuet et de Pascal : ces deux écrivains dont la spiritualité a été profondément marquée par la lecture de Saint-Augustin mettent volontiers l'accent sur l'inconsistance qui affecte toute chose pour opposer la temporalité et la fragilité du monde à l'éternité promise par la foi (Donné 2004c : 94).

Dans *In girum* en particulier, sans doute l'œuvre la plus ouvertement moraliste et baroque de son auteur, Debord amasse une impressionnante collection de citations évoquant la fragilité humaine. Mais la sensibilité lyrique de Debord ne peut être comprise qu'à travers sa duplicité fondamentale ; malgré son investissement passionnel dans le monde et dans l'Histoire, Debord sait que tout cela sera réduit en poussière. Sa conscience de l'Histoire va de pair avec une conscience de la mortalité qui travaille le processus historique lui-même.

Cette sensibilité saturnienne, Debord la retrouve exprimée au moment du déclin du Moyen Âge, période historique qu'il découvre à travers l'ouvrage de Johan Huizinga. Voici ce qu'il écrit à ce sujet :

> Au déclin du moyen-âge, le temps irréversible qui envahit la société est ressenti, par la conscience attachée à l'ancien ordre, sous la forme d'une

> obsession de la mort. C'est la mélancolie de la dissolution d'un monde, le dernier où la sécurité du mythe équilibrait encore l'histoire ; et pour cette mélancolie toute chose terrestre s'achemine seulement vers sa corruption (Debord 2006 *SdS* : 826).

Dans sa poétique de la ruine, Debord ne croit pas au temps qui préserve, mais seulement au temps qui détruit. L'œuvre se construit dans une conscience réflexive de son caractère fragile et éphémère. Malgré son ambition maladive de marquer l'Histoire, Debord ne cesse de rappeler l'ingratitude d'un temps qui passe inexorablement, emportant tout sur son passage, y compris sa personne et sa mémoire. Debord s'amuse donc lui-même, en quelque sorte, de ses « prétentions démesurées » : « Il faut donc admettre qu'il n'y avait pas de succès ou d'échec pour Guy Debord, et ses prétentions démesurées » (Debord 2006 *IGI :* 1789). Dans le numéro 29 de *Potlatch* (décembre 1957), il écrit : « […] nos ambitions sont nettement mégalomanes, mais peut-être pas mesurables aux critères dominants de la réussite » (Debord 2006 : 350). Encore une fois, l'ironie joue ici dans les deux sens : Debord *est* bien sûr mégalomane, *mais* il se montre aussi pleinement conscient du caractère excessif de ses prétentions.

Quand Debord s'attaque à la *vanité* du monde moderne, il dénonce à la fois les illusions de grandeur des hommes de pouvoir (les politiciens, les hommes d'affaires, les artistes, les médiatiques), le vide d'un monde dominé par la marchandise, et, finalement, les propres prétentions de son œuvre qui se veut immortelle[90]. Mais Debord n'est pas dupe : sa poétique de la ruine accueille la critique moraliste des vanités. Sans le secours d'une transcendance qui sauverait les hommes de leur futilité,

[90] Dans un texte accompagnant la publication de la première version de *Hurlements en faveur de Sade* dans la revue *Ion*, Debord écrit : « Comme je n'aime pas écrire, je manque de loisirs pour une œuvre qui ne serait pas éternelle » (Debord 2006 : 46).

l'historicité devient une simple métaphysique du passage des choses, de leur mortalité et de leur disparition : « Tout cela est à jamais fini, tout s'écoule à la fois, les événements et les hommes — comme ces flots incessants du Yang-tseu-kiang, qui vont se perdre dans la mer » (détournement de Li Po, dans Debord 2006 *IGI* : 1770-1771). C'est ainsi que Debord témoigne de sa conscience du gouffre, vide informe qu'il décide de conjurer dans le divertissement et dans la constitution d'une œuvre. Philosophiquement, Debord demeure un *pascalien athée*, soulignant constamment la misère humaine du point de vue de la grandeur qui lui fait défaut, à partir de l'immensément grand. C'est sous cet angle que j'interprète les définitions, tirées du *Nouveau dictionnaire des synonymes français* d'Antoine Léandre Sardou, qui viennent mystérieusement conclure ses *Commentaires sur la société du spectacle* :

> Le même Sardou dit aussi : « *Vainement* est relatif au sujet ; *en vain* est relatif à l'objet ; *inutilement,* c'est sans utilité pour personne. On a travaillé *vainement* lorsqu'on l'a fait sans succès, de sorte que l'on a perdu son temps et sa peine : on a travaillé *en vain* lorsqu'on l'a fait sans atteindre le but qu'on se proposait, à cause de la défectuosité de l'ouvrage. Si je ne puis venir à bout de faire ma besogne, je travaille *vainement ;* je perds inutilement mon temps et ma peine. Si ma besogne faite n'a pas l'effet que j'en attendais, si je n'ai pas atteint mon but, j'ai travaillé *en vain ;* c'est-à-dire que j'ai fait une chose inutile…
> On dit aussi que quelqu'un a travaillé *vainement,* lorsqu'il n'est pas récompensé de son travail, ou que ce travail n'est pas agréé ; car dans ce cas le travailleur a perdu son temps et sa peine, sans préjuger aucunement la valeur de son travail, qui peut d'ailleurs être fort bon (Debord 2006 *CSS* : 1646).

Debord a travaillé *vainement* parce qu'il n'a pu empêcher le triomphe de la « domination spectaculaire », même si ses efforts en ce sens furent louables. Plus encore, il a aussi travaillé *en vain*, dans la mesure où tout cela fut totalement *inutile* : simples remous à la surface du temps. Finalement, c'est sa propre existence qui est *vaine*, condamnée à l'oubli, à la perte. Parce qu'il ne voulait absolument pas

d'héritiers, réels ou symboliques, Debord sait que son œuvre n'allait jamais *fructifier* : « Les naufrageurs n'écrivent leur nom que sur l'eau » (Debord 2006 *IGI* : 1779).

L'originalité de la récupération debordienne du classicisme réside dans le fait que cette dernière inclut les deux mouvements culturels dominant cette époque : l'exaltation héroïque du moi aristocratique et la condamnation de l'éthique de la gloire au sein du pessimisme moraliste. À travers une dialectique qu'il active dans son œuvre, Debord désire dépasser l'opposition traditionnelle entre ces deux moments du classicisme. Les deux oppositions s'annulent quand elles se superposent dans un même mouvement intégrateur. Debord n'a pas voulu trancher entre ces deux options antithétiques, en insistant plutôt sur leur coexistence fondamentale au sein de sa propre existence équivoque. En privilégiant ainsi la contradiction, Debord se protège de toutes interprétations trop définitives et présente la valeur de son entreprise à travers une ambigüité insoluble. Cette construction du moi dans le paradoxe constitue pourtant une force de l'œuvre de Debord : ce procédé participe à la création de son propre mythe, qui doit briller à travers une variété de points de vue antinomiques.

3.4. Personnalité et pouvoir : la souveraineté baroque

> Ce qu'il faut craindre, ce n'est pas tant la vue de l'immoralité des grands que celle de l'immoralité menant à la grandeur. Dans la démocratie, les simples citoyens voient un homme qui sort de leurs rangs et qui parvient en peu d'années à la richesse et à la puissance ; ce spectacle excite leur surprise et leur envie : ils recherchent comment celui qui était hier leur égal est aujourd'hui revêtu du droit de les diriger. Il s'opère ainsi je ne sais quel odieux mélange entre les idées de bassesse et de pouvoir, d'indignité et de succès, d'utilité et de déshonneur.
>
> TOQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*

La question de la *souveraineté*, chez Debord, se dégage de la question institutionnelle : elle est d'abord affaire d'individualité, une manifestation de la personnalité. Si bien que la notion de la souveraineté mise de l'avant par Debord est similaire à celle développée théoriquement par Georges Bataille, qui écrivait à ce sujet : « La souveraineté dont je parle a peu de choses à voir avec celle des États, que définit le droit international. Je parle en général d'un aspect opposé, dans la vie humaine, à l'aspect servile ou subordonné » (Bataille 1976 : 247). Pour analyser l'intérêt de Debord envers la souveraineté, il faut de nouveau approfondir son rapport à l'époque classique, et au moment baroque en particulier. Il fait se rappeler que Debord a sans cesse insisté sur sa passion du baroque ; dans la *Société du spectacle,* il fait ainsi l'éloge de l'esthétique baroque :

> Le temps historique qui envahit l'art s'est exprimé d'abord dans la sphère même de l'art, à partir du baroque. Le baroque est l'art d'un monde qui a perdu son centre : le dernier ordre mythique reconnu par le moyen-âge, dans le cosmos et le gouvernement terrestre — l'unité de la Chrétienté et le fantôme d'un Empire — est tombé. L'art du changement doit porter en

> lui le principe éphémère qu'il découvre dans le monde. Il a choisi, dit Eugenio d'Ors, « la vie contre l'éternité » (Debord 2006 *SdS* : 846).

Plus que l'aspect formel, ce qui intéresse surtout Debord dans le baroque, c'est sa sensibilité exacerbée et angoissée du « temps irréversible », sa conscience d'un monde soumis à un mouvement perpétuel qui l'emporte vers une éternité qui s'éloigne de plus en plus. Durant le « déclin du Moyen Âge » et à l'orée de la Renaissance, « la vie terrestre est encore vue comme un voyage vers une autre, éternelle ; mais on ressent surtout sa brièveté, le triomphe de la mort, la dissolution et la perte de tout ce qui existe un moment dans le monde » (Debord 2006 : 1506). C'est ce parti pris de la « vie contre l'éternité » qui définit la nouvelle conception de la souveraineté émergeant au commencement de l'époque moderne.

En effet, la principale source de cette forme de souveraineté, Debord l'identifie dans la mise en place d'un nouveau dispositif du savoir et du pouvoir apparu durant la Renaissance :

> La possession nouvelle de la vie historique, la Renaissance […], porte en elle la rupture joyeuse avec l'éternité. Son temps irréversible est celui de l'accumulation infinie des connaissances […]. Dans la vie exubérante des cités italiennes, dans l'art des fêtes, la vie se connaît comme une jouissance du passage du temps (Debord 2006 *SdS* : 827).

Debord valorise la Renaissance comme une époque de rupture avec le temps cyclique : selon lui, cette période redécouvre l'historicité de l'être et développe une véritable pratique du « passage du temps ». Le temps éternel de l'ordre divin se sépare du monde terrestre, qui découvre sa propre nature mortelle et finie. La conscience aiguë de la mortalité et de la finitude du monde permet une valorisation de la politique en tant que pratique profane : « […] la conscience historique issue de l'expérience des communautés démocratiques […] va reprendre, avec Machiavel, le

raisonnement sur le pouvoir désacralisé, dire l'indicible de l'État » (Debord 2006 *SdS* : 827). Cette vaste désacralisation du monde accompagne une Réforme qui transforme le domaine religieux : « La Réforme […] évitait de déprécier la vie laïque ; le contrôle chrétien s'étendait partout, mais il rehaussait toute chose. C'était pratiquement […] la réhabilitation de la vie terrestre » (Bénichou 1948 : 143). Dans le moment baroque, la vie est certes exaltée, mais seulement à travers une conscience de la mortalité qui l'encadre et l'emporte :

> Si, à l'époque du baroque, l'homme religieux est tellement attaché au monde, c'est qu'il se sent emporté, par un même flux, vers une cataracte. Il n'y a pas d'eschatologie baroque ; mais c'est précisément pour cette raison qu'il y a un mécanisme du monde, où toutes les existences terrestres sont rassemblées et exaltées avant d'être livrées à leur fin (Benjamin 2000d : 66).

La réhabilitation de la vie terrestre s'accompagne du repliement de cette dernière dans une temporalité proprement humaine, marquée par la finitude, dans laquelle le sens ultime des actes humains n'est plus automatiquement attribué à partir de l'éternité. Cette nouvelle appréhension du « temps irréversible » ouvre la porte au domaine historique lui-même, c'est-à-dire à une pratique du politique qui s'émancipe du théologique. C'est pourquoi Debord fait de Machiavel l'auteur exemplaire de cette désacralisation de la souveraineté terrestre ; en disant « l'indicible de l'État », en fondant le pouvoir à partir de la dimension anthropologique, Machiavel est le premier auteur occidental à formuler explicitement les fondements purement humains de la politique, dégageant cette dernière de toute surdétermination morale ou religieuse. Cette absence de transcendance dans les affaires humaines, couplée à une intensification de la perception du temps, ouvre le domaine du politique à une

nouvelle forme de souveraineté se matérialisant dans la figure du roi, figure centrale et essentielle du théâtre baroque.

Le roi, le prince, devient le nouveau dépositaire de la souveraineté ; comme on peut le remarquer dans le drame baroque, si bien analysé par Benjamin[91], « le souverain, premier représentant de l'histoire, n'est pas loin d'en être aussi l'incarnation » (Benjamin 2000d : 63). En découvrant l'histoire, l'époque baroque doit trouver un personnage pour figurer le mouvement historique lui-même ; c'est le souverain qui tiendra « le cours de l'histoire dans sa main comme un spectre » (Benjamin 2000d : 65). C'est pour cette raison que Debord s'identifie secrètement à un roi : comme ce dernier, il imagine son existence comme porteuse d'une transformation de l'histoire. Cette identification au roi se produit très tôt ; Donné et Apostolidès rapportent cette anecdote :

> À l'époque où il rencontre Ivan, Guy est hanté par le personnage du roi fou Louis II de Bavière. Ses amis l'ont vu, un soir d'ivresse, hurler « Je suis le roi » dans la salle du bistrot Le tonneau d'Or. Dans leur correspondance, ils évoquent sa fascination pour la tyrannie et la cruauté […] » (Apostolidès & Donné 2006a : 50).

Debord revient à plusieurs reprises sur sa fascination pour Louis II de Bavière dans la revue *Potlatch*. Dans un article de 1954, Debord explique son intérêt pour les projets architecturaux délirants de Louis II :

> Louis II de Bavière élève à grands frais dans les montagnes boisées de son royaume quelques délirants châteaux factices — avant de disparaître dans des eaux peu profondes. La rivière souterraine qui était son théâtre ou les statues de plâtre dans ses jardins signalent cette entreprise *absolutiste*, et son drame. Il y a là, bien sûr, tous les motifs

[91] Benjamin a bien raison d'expliquer la différence entre le drame baroque et la tragédie en ces termes : « Son contenu, son véritable objet [au drame baroque, Ndr.], c'est la vie historique, telle que l'époque se la représentait. C'est en cela qu'il diffère de la tragédie. Car l'objet de celle-ci, c'est le mythe, et non l'histoire » (Benjamin 2000c : 62).

> d'une intervention pour la racaille des psychiatres […] (Debord 2006 : 143).

Ce qu’il faut remarquer ici, c’est que Debord s’identifie d’abord à des figures *folles* de la royauté, voire à des figures de tyran, c’est-à-dire à des exemples de *souveraineté absolue*. En dénonçant toute entreprise de rationalisation psychanalytique de tels comportements, Debord suggère qu’il faut les considérer dans leur logique propre, sans les soumettre aux standards de la vie ordinaire. La folie, la mégalomanie, la tyrannie sont des postures naturelles pour quiconque assume l’ivresse de la souveraineté, pour quiconque a l’impression de tenir l’histoire dans sa main.

C’est cette vision du pouvoir royal que présente justement le théâtre baroque : le nouveau dépositaire de l’histoire, parce qu’il évacue du domaine historique toutes déterminations théologiques, soustrait la pratique politique à la commune mesure. Plus rien de vient encadrer, limiter, brimer, l’exercice du souverain, qui fait triompher une nouvelle sorte de raison d’État. Suite à des débats juridiques qui eurent cours à la Renaissance, le souverain s’empare totalement du pouvoir exécutif, et ce, parce qu’on lui attribue une nouvelle mission, celle d’éviter à tout prix l’état d’exception. Benjamin décrit ainsi le dispositif mis en place :

> La théorie de la souveraineté, pour laquelle l’état d’exception, en développant des instances de dictature, devient un cas exemplaire, oblige quasiment l’image du souverain à s’accomplir dans le sens du tyran. Le drame s’efforce absolument de faire du geste du bourreau la marque distinctive du souverain […] » (Benjamin 2000d : 70).

C’est en effet une des principales caractéristiques de la représentation royale dans le théâtre baroque : le souverain est presque toujours un bourreau, un tyran. L’aspect tragique attaché à la figure royale vient de sa mission et de sa position dans l’ordre cosmique : parce qu’il est celui qui « fait l’histoire », le roi s’élève au-dessus des

hommes dans une position quasi divine. Mais en même temps, le roi demeure un homme. C'est cette ambigüité qui soustrait la figure royale aux normes de la morale commune. Investi d'un pouvoir divin, le roi demeure malgré tout humain, et c'est dans cet écartèlement que se situe son aveuglement et sa folie : « […] il reste une chose qui parle en faveur de ce César abîmé dans l'ivresse du pouvoir : c'est qu'il est la victime d'un déséquilibre entre la grandeur infinie dont le souverain est investie par Dieu et la misère de sa condition humaine » (Benjamin 2000d : 71). Figure pascalienne par excellence, le roi est cette créature bâtarde qui allie une essence divine et un corps humain ; son existence terrestre fait que le roi n'échappe pas au péché ni à l'erreur. De cette dualité naissent les délires tyranniques d'une créature qui se questionne elle-même sur sa nature trouble sur le plan cosmique, et qui teste les limites de sa propre puissance ; cette expérimentation dictatoriale de la souveraineté est à la base des pièces de Calderón ou de Shakespeare souvent citées par Debord.

C'est cette ivresse du pouvoir qui motive l'identification de Debord envers la figure du roi. Plus encore, on peut affirmer que Debord s'est inventé une royauté imaginaire, et que la figure du roi est peut-être celle qui lui permit le mieux de figurer sa position réelle dans l'univers social. L'astuce et la stratégie de Debord, au sein des groupes qu'il dirige, a toujours été de déclarer totalement antihiérarchiques ces mêmes groupes, alors que par une série de gestes et de privilèges (le contrôle éditorial, les exclusions, etc.), il était *de facto* celui qui dirigeait le collectif, tout en le niant. L'identification au roi ne va pas de soi de la part de quelqu'un luttant en faveur d'une politique prolétarienne ; mais Debord n'est certainement pas un nostalgique de la monarchie ! Cette identification fonctionne pour lui comme voie révolutionnaire, comme moyen de l'émancipation individuelle, cette dernière subsumant

l'émancipation collective. Une citation clé permettant de comprendre ce rapport à la royauté se trouve dans la « Note du traducteur » écrite pour accompagner la traduction que Debord fit des *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre* en 1980. Il affirme à propos de ce poème que « Le plus beau est sans doute cette leçon, si indirectement énoncée, qu'il faut combattre pour "son roi véritable", qui est celui que l'on a fait soi-même » (Debord 2006 : 1507). La royauté imaginaire de Debord ne correspond pas à un attribut divin, mais à une vision de soi au sein du monde social. Il s'agit donc de conquérir sa propre royauté fantasmatique, de se créer son propre « idéal du moi », et d'y tenir jusqu'au bout. Le moi royal est celui qui fait plier le monde à ses exigences et, sur ce point, on peut dire que Debord a exemplifié cette vision de la souveraineté dans sa vie quotidienne, majoritairement consacrée à la manipulation de sa propre image et à la manipulation d'autrui.

En effet, une des manifestations de la royauté imaginaire de Debord se retrouve dans sa manière de traiter l'ensemble de ses « camarades » en subalternes dont la principale fonction consiste à exécuter ses « directives ». Imitant les stratégies de Louis XIV, Debord traite les membres de son entourage comme une assemblée de courtisans prêts à tout pour lui plaire. Ceux qui ne se plient pas à ses exigences sont insultés, ou plus souvent exclus de cette cour imaginaire. Cette tendance est particulièrement visible dans l'abondante correspondance, dans laquelle Debord expose sans fard ses attentes envers son entourage. Par exemple, dans une lettre écrite en 1969, Debord reproche à son demi-frère Patrick Labaste de ne pas lui avoir donné de l'argent lorsqu'il lui en avait fait la demande : « Nous avons la bonne habitude de ne jamais supporter, parmi les gens qui nous fréquentent, quelqu'un à qui on

demande un service qu'il peut rendre, et qui s'y dérobe » (cité dans Bourseiller 2006 : non paginé)[92].

Ce rapport trouble à l'argent témoigne encore une fois de la vision de la souveraineté défendue par Debord. Ce dernier a toujours *joui* à l'idée de se faire entretenir financièrement[93] ; Christophe Bourseiller, dans un article, résume bien l'ensemble du comportement financier de Debord : « La question de l'argent se révèle centrale. L'indépendance financière garantit seule la libération individuelle » (Bourseiller 2006 : non paginé). Dans *"Cette mauvaise réputation…"*, Debord se vante presque d'avoir pris partout de l'argent là où il pouvait en trouver, et donc d'avoir usurpé les moyens de sa « libération individuelle » : « personne n'a ignoré ce que je pensais de l'argent ; et ne pouvait s'attendre à faire avec moi de bonnes affaires » (Debord 2006 *CMR* : 1820). Le besoin d'argent devient d'ailleurs si essentiel dans sa quête de liberté qu'elle exige quelque accommodement éthique : « Je me flatte d'avoir raisonné selon le principe : "À cheval donné, on ne regarde pas la bride"» (Debord 2006 *CMR* : 1821). Si l'argent ne constitue pas un but en soi, il n'en demeure pas moins essentiel au style de vie princier que s'accorde Debord.

Cette émancipation de la vie productrice fonde véritablement le domaine de la souveraineté, comme l'a bien expliqué Georges Bataille :

---

[92] Dans ses relations sentimentales, marquées par le libertinage, Debord agit de la même façon, en exigeant de ses camarades d'être à la hauteur de cette transgression perpétuelle qui fonde sa révolution de la vie quotidienne ; « […] Guy Debord se pose comme juge et arbitre de la révolution individuelle de ceux qui l'entourent » (Bourseiller 2006 : non paginé).

[93] Dans une lettre de jeunesse, Debord témoigne de la jouissance que lui procure le fait d'être entretenu par d'autres : « Je me console en constatant que je triche aux cartes sur une grande échelle, qu'avec une fille de mes amies je vole dans les magasins et que je me fais un peu entretenir » (Debord 2004 : 72). Dans une autre lettre de jeunesse, on retrouve ce détournement d'une critique littéraire des *120 journées de Sodome* de Sade qui révèle la véritable importance que Debord accorde à l'argent comme source de puissance et de liberté personnelles : « Au reste l'argent n'est rien de plus que le moyen d'être le plus fort, le moyen par excellence d'échapper à toutes entraves créées par la société pour diminuer le plaisir » (Debord 2004 : 149).

> Ce qui distingue la souveraineté est la consommation de richesses, en opposition au travail, à la servitude, qui produisent des richesses sans les consommer. Le souverain consomme et ne travaille pas […]. L'au-delà de l'utilité est le domaine de la souveraineté » (Bataille 1976 : 248).

La sphère de la souveraineté s'est historiquement définie par son refus de la production et par sa consommation ostentatoire ; cette existence « au-delà de l'utilité » doit distinguer la figure souveraine de la multitude et contribuer à son aura de divinité, dans une sorte de manifestation « spectaculaire » du pouvoir. Bataille a superbement décrit les aspects religieux qui s'attachent à l'image du pouvoir : « Le roi et ses officiers s'élèvent au sein du monde sacré comme une façade éblouissante à l'abri de laquelle jouent des intérêts variés, les uns inavouables, les autres inavoués » (Bataille 1976 : 295). Pourtant le souverain était aussi dépositaire de responsabilités venant limiter sa jouissance : « Le sens de la royauté […] n'était pas donné en vue des besoins du roi lui-même : il s'agissait de répondre aux aspirations d'un peuple indifférent aux problèmes personnels que le roi pouvait se poser » (Bataille 1976 : 280). La souveraineté émancipée de l'étatique rencontre cependant un milieu favorable à l'expression du moi tyrannique, évoluant hors de toute justification extérieure : « J'abonde en divers penchants criminels que je satisfais par tous les moyens » (détournement de Shakespeare, dans Debord 2006 *MEM* : 434).

Cette conception aristocratique de l'existence, qui exclut l'obligation sociale du travail, Debord affirme l'avoir acquise par l'observation des mœurs de sa riche famille cannoise : « Je n'ai jamais vu les bourgeois travaillant, avec la bassesse que comporte forcément leur genre spécial de travail ; et voilà pourquoi peut-être j'ai pu apprendre dans cette indifférence quelque chose de bon sur la vie […] » (Debord 2006 *PAN.1* : 1662). On remarquera pourtant que le refus du travail définit

traditionnellement beaucoup plus la classe aristocratique que la classe bourgeoise, qui se fonde elle-même en tant que classe à partir d'une éthique du travail. Sur un plan plus personnel, les références familiales constituent néanmoins une sorte d'aveu de la part de Debord, dans la mesure où il est fort probable que sa mère fut pour lui le grand modèle à imiter ; elle lui transmet en effet ce modèle essentiel de la *femme entretenue*[94].

Debord tente d'expliquer sa pratique parasitaire dans *"Cette mauvaise réputation…"* :

> Ne jamais travailler demande des grands talents. Il est heureux que je les aie eus. Je n'en aurais manifestement eu aucun besoin […] si j'avais été originellement riche […]. Ma vision personnelle du monde n'excusait de telles pratiques autour de l'argent que pour garder ma complète indépendance; et donc sans m'engager effectivement à rien en échange. […] Le refus du « travail » a pu être incompris et blâmé chez moi. Je n'avais certes pas prétendu embellir cette attitude par quelque justification éthique (Debord 2006 *CMR :* 1801).

---

[94] Selon Apostolidès, « la mère de Debord apparaît comme une femme coquette, peu intéressée par l'argent, c'est-à-dire désireuse d'en avoir beaucoup, et négligente à l'égard de ses enfants. Elle attire les hommes et mène une vie confortable en toutes circonstances » (Apostolidès 2004 : 960). Apostolidès suggère ce rapprochement de Debord à la *femme entretenue* quand il évoque l'identification de Debord à l'héroïne de *Lola Montès*, le film de Max Ophuls. Alors que Debord revendique souvent un rapprochement avec diverses figures masculines viriles et héroïques, le féminin est systématiquement refoulé chez lui : « Limite de la revendication du scandale chez Debord : l' « aventurière » Lola Montès se situe dans une zone plus trouble, plus inacceptable que les poètes maudits ou les criminels ; elle est une figure féminine de l'artiste, la mariée *entretenue* "par ses célibataires mêmes" dans un XX[e] siècle où les avant-gardes n'ont eu de cesse de dénoncer cet état de la fonction spectaculaire de l'art » (Apostolidès 2004 : 956). Ainsi, à travers l'identification à Lola Montès, c'est aussi l'identification à la figure maternelle — capricieuse, manipulatrice, égoïste — qui se joue. On peut par ailleurs faire un rapprochement avec l'archétype de la femme fatale, que Debord connaissait bien puisqu'il fut amateur de films noir. Comme une femme fatale, Debord use de sa séduction pour attirer des pourvoyeurs dans sa cour : « Mon entourage n'a été composé que de ceux qui sont venus d'eux-mêmes, et ont su se faire accepter » (Debord 2006 *PAN.1* : 1664). Sur les ressemblances entre le caractère de Debord et celui de sa mère, voir le témoignage du demi-frère Patrick Labaste : « Guy ressemblait énormément à sa mère. Le courage, l'inconscience, il les tenait d'elle » (rapporté dans Bourseiller 2001 : 35). Dans un court article, Boris Donné compare lui aussi Debord à Lola Montès : « […] c'est la personnalité même de Lola qui a dû retenir Debord, avec son goût du scandale et des ruptures, sa séduction trouble s'exerçant sur les puissants (le roi de Bavière) comme sur les artistes (Franz Liszt) : danseuse qui remplit les salles alors qu'elle ne sait pas danser, n'est-elle pas déjà une figure d'*anti-artiste*, fascinant le public par sa seule aura scandaleuse ? Femme entretenue, Lola cultive en fait un art dans lequel Debord devait passer maître — l'art de *vivre sur le pays* : elle sait tirer parti du trouble qu'elle provoque pour plier les hommes à sa volonté, et monnayer ensuite une représentation idéalisée de sa vie » (Donné 2005 : 18).

Debord souligne ici lui-même les limites politiques de son propre refus du travail. Ce refus relève beaucoup plus d'une éthique personnelle que d'une pratique universalisable. C'est sur le plan aristocratique d'une libération d'une servitude nécessaire socialement que se joue ce refus. C'est uniquement dans ce cadre qu'il convient de nuancer le mépris répété de Debord envers l'argent. Et c'est avec cette réserve qu'il convient de modérer les propos de Debord quand il affirme : « J'aime la liberté, mais sûrement pas l'argent. Comme disait l'autre : "L'argent n'était pas un désir de l'enfance" » (Debord 2006 *CMR* : 1801). En ce sens, encore une fois Debord transforme délibérément la réalité lorsqu'il affirme : « Le fait de n'avoir jamais accordé que très peu d'attention aux questions d'argent est un trait si rare parmi mes contemporains qu'il sera sans doute considéré comme incroyable, même dans mon cas » (Debord 2006 *PAN.1*: 1662).

La souveraineté baroque se manifeste d'autre part à travers l'insensibilité fondamentale dont fait preuve Debord envers son entourage. Debord se définit d'abord comme quelqu'un qui exerce une *violence* sur autrui. Cette violence est bien sûr symbolique, mais elle devient l'allégorie centrale qui définit une existence soumise à une « cause supérieure ». Elle apparaît d'abord dans l'exercice de l'exclusion, qui prend la forme d'un rejet radical et définitif d'une personne. Une fois exclue du cercle situationniste, en effet, la personne rejetée n'existe plus, et les situationnistes font comme si elle était absente s'ils se trouvent en sa présence. Debord a souvent justifié cette pratique de l'exclusion, héritée de Breton, par des motifs idéologiques, mais en réalité cette pratique s'insère dans une éthique de vie fondée sur la valorisation de la rupture définitive. Les relations interpersonnelles

doivent uniquement avoir la passion comme fondement ; dès que l'intérêt n'y est plus, la rupture est consommée. Ainsi, les rapports humains se basent non par sur des obligations mutuelles, mais sur le principe du plaisir pur. Dans ce cadre, chacun devient un objet de jouissance potentiel pour autrui, et peut à ce titre être traité en simple objet. Comme Lola Montès, Debord ne veut guère poursuivre aucune relation qui le désavantage ou lui apporte du déplaisir ; une grande partie de son pouvoir de séduction réside *justement* dans cette menace constante de la rupture, connue de ceux qui s'engagent avec lui. La rupture devient ainsi une manière pour Debord d'explorer sa principale passion, celle du passage du temps. Vincent Kaufmann a bien compris que le motif politique réduit la complexité de la question :

> On dit qu'il a été l'homme de toutes les ruptures et qu'il n'est jamais revenu sur aucune […] : c'est que l'absolu de la passion n'est pas amendable, il n'est pas compatible avec le moindre compromis, il est aveugle à la raison de l'autre, au relatif, au relationnel […]. Le sentiment de l'écoulement du temps, c'est aussi le sentiment du caractère tragiquement passager de la passion, dont l'intensité est la mesure de sa fin prochaine (Kaufmann 2001 : 99).

Kaufmann ne se trompe pas quand il explique comment la pratique de la rupture s'intègre à une pratique esthétique et éthique avant-gardiste, qui place l'absolu de la passion au cœur de la situation temporelle de la subjectivité. Mais il n'explique pas comment cette pratique dissimule aussi une stratégie de séduction dans laquelle le moi se perpétue dans une position de souveraineté absolue. Une question essentielle demeure donc : Debord a-t-il *joui* de la souffrance qu'il a fait subir aux autres ?

On doit d'abord préciser que Debord était pleinement conscient de cette violence qui caractérisait ses rapports avec autrui. Une seule fois dans toute son

œuvre mémorialiste, Debord évoque directement et sans la cacher la violence qu'il a exercée sur ses camarades. Dans *In girum*[95], il déclare :

> C'est là que nous avons acquis cette dureté qui nous a accompagnés dans tous les jours de notre vie ; et qui a permis à plusieurs d'entre nous d'être en guerre avec la terre entière, d'un cœur léger. Et quant à moi particulièrement, je suppose que c'est à partir des circonstances de ce moment que j'ai suivi tout naturellement l'enchaînement de tant de violences et de tant de ruptures, où tant de gens furent traités si mal ; et toutes ces années passées en ayant toujours, pour ainsi dire, le couteau à la main (Debord 2006 *IGI :* 1777).

Encore dans la note qui accompagne sa traduction des *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre*, Debord se montre admiratif du comportement meurtrier de la famille Manrique, qui a tout fait pour parvenir à ses fins, agissant parfois même contre les intérêts du trône de Castille : « Il faut donc remarquer la froideur, littéralement pré-machiavélienne, avec l'auteur des *Coplas* parle des gens dont les Manrique ont eux-mêmes abattus, comme de purs exemples du caractère changeant des destinées humaines, et de la fragilité de toute les possessions » (Debord 2006 : 1506). Les vies d'autrui sont considérées comme de simples « possessions », des destinées soumises aux changements et à la mort, dans une mentalité baroque mélancolique justifiant les pires atrocités. Comment comprendre cette glorification de la froideur dans le crime ? Il faut situer cette tendance dans horizon criminel sadien, dont Bataille nous fournit une des meilleures définitions :

> […] pour que la passion devienne énergie il faut qu'elle soit comprimée, qu'elle se médiatise en passant par un moment nécessaire d'insensibilité, alors elle sera la plus grande possible. […] Le crime importe plus que la luxure, et le crime de sang-froid est plus grand que le crime exécuté dans l'ardeur des sentiments, mais le « crime commis dans l'endurcissement de la partie sensitive », crime sombre et secret importe plus que tout,

[95] Ce film se termine d'ailleurs sur cette affirmation en écho au classique ouvrage de Georges Sorel : « Comme le montrent encore ces dernières réflexions sur la violence, il n'y aura pour moi ni retour, ni réconciliation » (Debord 2006 *IGI* : 1789).

> parce qu'il est l'acte d'une âme qui, ayant tout détruit en elle, accumule une force immense, laquelle s'identifiera complètement avec le mouvement de destruction totale qu'elle prépare (Bataille 1976 : 154).

C'est dans cette froideur que vient se briser la passion de Debord : en se comprimant dans l'acte destructeur lui-même, elle devient pure énergie, manifestation directe de la volonté de puissance. En ce sens, on ne peut faire de Debord un simple libertin, car la passion de Debord ne porte jamais sur autrui en tant que tel. Sa passion est plus égoïste : elle s'accomplit uniquement à travers le jeu et la stratégie, forme de divertissement suprême que s'accorde la figure royale. Les autres ne sont que des pions mis à la disposition du joueur sur un terrain — le *Kriespegel* inventé par Debord, jeu de société dans lequel deux clans ennemis se combattent selon les lois du conflit armé du XIXe siècle, condense évidemment l'ensemble des passions qui ont guidé la vie de Debord. En annihilant certains pions, le maître du jeu s'affirme en tant que maître, figure souveraine qui agit secrètement selon les règles d'un jeu caché. Le niveau de cruauté augmente la jouissance d'une souveraineté qui se manifeste tout en se niant[96].

Cette insensibilité dans la violence se retrouve aussi dans la passion de Debord pour la guerre, qui occupe encore une fois une fonction métaphorique. Bien que Debord emplisse ses films d'images de guerre et de destruction, ce n'est pas la guerre en tant que *pratique réelle* qui le fascine, mais l'image qu'elle fournit afin de comprendre le mouvement des destinées humaines, emportées dans la catastrophe. Debord décrit ainsi sa passion de la guerre dans *Panégyrique* :

---

[96] Arendt critique cette confusion qui subsiste bien souvent entre souveraineté et liberté : « S'il était vrai que la souveraineté et la liberté sont identiques, alors bien certainement aucun homme ne serait libre, car la souveraineté, idéal de domination et d'intransigeante autonomie, contredit la condition même de pluralité. Aucun homme ne peut être souverain, car la terre n'est pas habitée par un homme, mais par les hommes […] » (Hannah Arendt 1999 : 299).

> Je me suis beaucoup intéressé à la guerre, aux théoriciens de la stratégie, mais aussi aux souvenirs des batailles, ou de tant d'autres déchirements que l'histoire mentionne, remous à la surface du fleuve où s'écoule le temps. Je n'ignore pas que la guerre est le domaine du danger et de la déception ; plus même peut-être que les autres côtés de la vie. Cette considération n'a pourtant pas diminué l'attirance que j'ai ressentie pour ce côté-là (Debord 2006 *PAN.1* : 1679).

Sa passion pour la guerre et la stratégie ne fait aucun doute, mais cette passion portait exclusivement sur la guerre de mouvement classique telle que définie par ses grands théoriciens comme Clausewitz, Jomini, Sun Tze, Ardant de Picq. Le jeu de société qu'il a créé dès les années 50 et fait breveter en 1976 avait pour principal objectif de mettre en pratique les théories classiques de l'affrontement militaire[97]. La froideur clinique et hygiénique de la guerre moderne, fortement liée dans son dispositif à l'institution étatique et aux machines technologiques, avec son cortège de bombes tuant à distance, d'affrontements aériens, d'attaques au gaz, n'intéressait nullement Debord. Il présente d'ailleurs la société spectaculaire comme une machine de guerre qui s'attaque partout à l'environnement de l'homme, et provoquant peu à peu sa dégénérescence. Cette guerre moderne contre l'individu qu'il voit partout à l'œuvre, Debord n'en accepte ni la forme, ni les armes. C'est pourquoi sa passion de la guerre est nettement nostalgique :

> Diverses époques ont eu ainsi leur grand conflit, qu'elles n'ont pas choisi, mais où il faut choisir son camp. […] Il s'agit de prendre Troie ; ou bien de la défendre. Ils se ressemblent tous par quelque côté, ces instants où vont se séparer ceux qui combattent dans des camps ennemis, et ne se reverront plus (Debord 2006 *IGI* : 1385).

---

[97] « Le but du jeu est la destruction complète du potentiel de l'ennemi » (Debord 2006 : 1317) ; « Il s'agit d'une guerre de mouvement où le terrain n'a jamais d'intérêt que par les positions tactiques et stratégiques nécessaires à l'armée ou nuisibles à l'adversaire » (Debord 2006 : 1322-1323) ; « le modèle est la guerre de Sept Ans (égalité et caractère irremplaçable des effectifs, dépendance des magasins) » (Debord 2006 : 1318).

Selon ce schéma manichéen, la guerre consiste toujours en un affrontement entre deux ennemis ; plus que des soldats, ce sont principalement deux *esprits stratégiques* qui se combattent. Pour Debord, c'est donc dire que la guerre, tout comme l'exercice de la souveraineté en général, est d'abord affaire de personnalité, d'individualité. C'est justement pour cette raison que Debord dénonce le pouvoir spectaculaire en tant que pouvoir diffus, décentré, sans visage.

L'absence de *visage* du pouvoir effectif de la société spectaculaire est ressentie comme un drame, ou dénoncée comme une tromperie. En ce sens, les dirigeants des sociétés du « spectaculaire intégré », c'est-à-dire les dirigeants totalitaires des nations communistes ont ceci de rassurant qu'ils incarnent à eux seuls l'exercice du pouvoir, et lui donnent un visage, comme à l'époque de la souveraineté royale. Rien de plus facile, dès lors, de s'opposer à ce visage, et à l'expression du pouvoir qu'il représente. Les situationnistes n'ont d'ailleurs guère hésité pour répandre leur fiel envers des figures telles que Staline[98], Mao, De Gaulle et Castro, ces « ennemis » si facilement désignables. Ce type de pouvoir personnalisé génère automatiquement ses anticorps, ses opposants ou ses prétendants jaloux. Cette concentration personnalisée de l'État dans le corps sacré du leader révolutionnaire n'est pas sans rappeler la structure de la monarchie absolue imposée par Louis XIV. Malgré sa haine déclarée du leader spectaculaire, président élu ou personnalité

---

[98] Le rapport de Debord envers Staline est des plus ambigus. On sait que durant les années 50, peut-être pour se distancier des surréalistes parisiens, Debord s'est rapproché des surréalistes staliniens belges, avec lesquelles il partage une certaine défense du soviétisme. La critique qu'il fait de Staline dans *La Société du spectacle* peut difficilement se résumer à une simple condamnation en bonne et due forme : « Staline est ce souverain du monde qui se sait de cette façon la personne absolue, pour la conscience de laquelle il n'existe pas d'esprit plus haut. "Le souverain du monde possède la conscience effective de ce qu'il est — la puissance universelle de l'effectivité — dans la violence destructrice qu'il exerce contre le Soi des sujets lui faisant contraste." En même temps qu'il est puissance qui définit le terrain de la domination, il est "la puissance ravageant ce terrain" » (Debord 2006 *SdS :* 810).

autoritaire au sein d'un système totalitaire, Debord préfère nettement cette disposition personnelle du pouvoir à l'anonymat inquiétant du pouvoir des démocraties contemporaines. C'est ainsi que Debord, dans les *Commentaires*, refuse l'aspect systémique et fonctionnaliste de la société spectaculaire et développe ce qui ressemble à une théorie du complot dans laquelle certains personnages-clés détiennent les cordes du pouvoir : « Il y a toujours un plus grand nombre d'hommes formés pour agir dans le secret ; instruits et exercés à ne faire que cela » (Debord 2006 *CSS* : 1624).

Dans les sociétés « démocratiques » actuelles, qui détient le pouvoir exactement ? À quel *visage* puis-je me confronter ? C'est à ce drame d'une disparition du pouvoir personnalisé que Debord se réfère constamment :

> le pouvoir est devenu si mystérieux qu'après l'affaire des ventes illégales d'armes à l'Iran pas la présidence des États-Unis, on n'a pu se demander qui commandait vraiment aux États-Unis, la plus forte puissance du monde dit démocratique ? Et donc qui diable peut commander le monde démocratique ?[99] (Debord 2006 *CSS :* 1626).

Debord se voit à la fois prisonnier et acteur d'une « incessante guerre » qui déchire la société de son temps, mais cette guerre se joue à armes inégales, entre une poignée de séditieux et un pouvoir *diffus*, sans visage ni corps, un pouvoir machinal parfaitement intégré dans des dispositifs et des appareils idéologiques commandés par une logique économique partout hégémonique. Contre la perte de pouvoir engendré par la société spectaculaire, la solution debordienne consiste à revenir à l'ancien modèle de la

---

[99] Cette dernière question peut et doit être lue selon au moins deux sens possibles : qui véritablement dirige la plus puissante démocratie du monde ? Et encore : qui *peut* commander la démocratie, alors que la démocratie est, par définition, un pouvoir *collectif* qui interdit une concentration excessive du pouvoir? En ce sens, dès que le pouvoir se trouve prisonnier des mains de quelques-uns, on ne peut plus parler de démocratie en tant que telle. Debord, reprenant la critique de la représentation politique initiée par Rousseau, veut à travers cette question montrer l'absurdité qu'il y a à vouloir parler de pouvoir démocratique si on évoque par là seulement le pouvoir de certains, exercé *au nom* de la démocratie.

souveraineté, qui limite le domaine de l'action au niveau de la personnalité souveraine.

Certes, Debord prétend ne jamais avoir voulu le pouvoir et d'avoir exercé uniquement le *pouvoir de la négation*, et ce, dans le but de ruiner toute forme de souveraineté constituée. Cependant, Debord occupe, via l'image mythique véhiculée dans ses Mémoires, une position similaire à celle des hommes de pouvoir qu'il critique. Alors qu'il prétend exécrer tout culte de la personnalité et toute forme de grandeur personnelle médiatisée au profit des masses « à éduquer », Debord utilise les mêmes tactiques rhétoriques qui permettent d'établir une aura de gloire autour de plusieurs personnalités publiques ; et écrit l'histoire de sa vie sous la forme d'une légende indépassable, immuable dans sa perfection et son excellence. Par-là, Debord entre dans le circuit idéologique, et devient icône, mythe ; et prend naturellement sa place aux côtés des De Gaulle, Mao et Staline de ce monde. C'est en ce sens qu'il convient d'analyser la posture de Debord comme *interne au spectacle* qu'il prétend vouloir détruire. La négation opérée par Debord consiste en une appropriation de la force mythologique et symbolique représentée par tous les grands « leaders » du monde. Tout le paradoxe de son projet autobiographique se situe dans cette tension dialectique entre le monde spectaculaire et le monde de la vraie vie, qui récupère à son profit les techniques narratives propres au spectacle.

Dans la guerre imaginaire qu'il met en place, Debord désire incarner cette personnalité souveraine qui dispose du monde à sa guise. Ce n'est pas un hasard si Debord se présente toujours comme quelqu'un qui *dirige* la guerre, et non pas comme une personne qui la fait directement, combattant sur le terrain. Bilheran remarque à ce sujet : « Il faut remarquer encore que la conception debordienne de la guerre est

aristocratique au sens social du terme, car la stratégie n'est possible que pour les chefs. Le simple soldat […] ne comprend rien au déroulement global de la bataille dans laquelle il se trouve engagé » (Bilheran 2007 : 151). Parce qu'il possède une intelligence supérieure, Debord se doit d'être le stratège qui dirige l'action à distance : « Quiconque a du génie est tenu d'en faire usage, cela est tout à fait conforme à la règle », affirme Debord en détournant Clausewitz (cité dans Debord 2006 *IGI* : 1778)[100]. Cette mise à distance du terrain de la guerre permet au stratège militaire de commander l'action de loin, et de disposer de la vie de ses soldats selon les impératifs d'un conflit dont les enjeux politiques ne sont jamais perçus à partir du « brouillard » de la guerre (*the fog of war*). C'est pour cette raison que les textes de Debord regorgent de description de cruautés militaires ; la guerre se situe par définition par-delà le bien et le mal, et le stratège doit agir de sang-froid, sans aucune sentimentalité ni pitié. Dans *In girum* : « Frédéric II, le roi de Prusse, disait sur un champ de bataille, à un jeune officier hésitant : "Chien ! Espériez-vous donc vivre toujours ?" » (Debord 2006 *IGI* : 1784). Dans *Panégyrique*, Debord cite cette vantardise exterminatrice du général républicain François-Joseph Westermann :

> « Il n'y a plus de Vendée, écrivait le général Westermann à la Convention en septembre 1793, après sa victoire de Savenay. Elle est morte sous notre sabre avec ses femmes et ses enfants. […] J'ai écrasé les enfants sous les pieds de nos chevaux, massacré les femmes qui, au moins, n'enfanteront plus de brigands. Je n'ai pas un prisonnier à me reprocher. J'ai tout exterminé… Nous ne faisons pas de prisonniers, car il faudrait leur donner le pain de la liberté, et la pitié n'est pas révolutionnaire » (cité par Debord 2006 *PAN.1* : 1681).

---

[100] La notion de génie joue un rôle-clé dans la théorie stratégique de Clausewitz. Ce dernier écrit : « Si nous allons plus loin dans ce que la guerre exige de ceux qui s'y consacrent, nous rencontrons, dominante, *la puissance intellectuelle* » (Clausewitz 2006 : 72).

Cette célébration de la mortalité, de la cruauté et de la catastrophe à travers la passion de la guerre situe cette dernière dans une perspective baroque. L'affrontement et la lutte représentent les moyens par excellence pour vivre pleinement la fragilité du temps, et ressentir le caractère mortel et éphémère de toutes choses. La guerre met les humains à l'épreuve du temps. En ce sens, il devient absolument futile selon Debord de se borner à des « observations sur le coût excessif du sang, et la limitation relative du succès obtenu » (Debord 2006 *PAN.1* : 1683). L'amour de la guerre équivaut à une passion pour le « temps irréversible », c'est-à-dire le sentiment d'une existence terrestre aspirée par une mort qui l'intensifie tout en la détruisant. L'exaltation de l'action historique va de pair avec une conscience de son caractère fragile et temporelle : « Le temps n'attend pas. On ne défend pas deux fois Gênes ; personne n'a soulevé deux fois Paris » (Debord 2006 *PAN.1* : 1684). C'est cette conscience tragique de la mort qui ouvre le domaine du « jeu de la guerre », forme de « divertissement » suprême aux mains du conspirateur. Ce dernier peut s'amuser des situations et des individus en habitant le temps, « dont jouissent ceux mêmes qui n'ont point de demeure », en créant des « remous à la surface du fleuve où s'écoule le temps ».

3.5. Un art de la manipulation

> Exceller dans l'excellent tient de la souveraineté, qui arrive à imposer son tribut de vénération.
> Balthasar GRACIÁN
>
> Les hommes qui aspirent à la grandeur sont généralement mauvais ; c'est leur seule manière de se supporter.
> NIETZSCHE

Dans la guerre, c'est surtout le *jeu* qui intéresse avant tout Debord, c'est-à-dire la question du déploiement stratégique ; « On lutte aussi par jeu », écrit-il d'ailleurs dans ses *Commentaires* (Debord 2006 *CSS* : 1641). La passion du jeu subsume la passion de la guerre ; dans cette dernière, la présence de la violence et de la mort devient une valeur ajoutée, parce qu'elle rapproche le domaine stratégique de son horizon nihiliste fondamental[101]. Son grand intérêt pour les jeux de société, pour le poker en particulier, témoigne de cette passion générale pour tout ce qui tient de la stratégie. Or le domaine cognitivo-stratégique est justement devenu central dans le savoir occidental à partir de l'époque moderne, émergeant sous de nouvelles formes durant l'ère baroque. Mais la connaissance stratégique va de pair avec un désenchantement dévastateur pour le monde de la sentimentalité ; dans la plupart des domaines (amoureux, militaire, politique), elle consiste à établir des moyens pour parvenir à des fins en dehors de toutes considérations supérieures (morales, idéologiques, etc.). C'est pourquoi la cruauté inhérente à la pensée stratégique

---

[101] Jean-Claude Bilheran a d'ailleurs bien souligné le caractère presque *artificiel* de la passion guerrière de Debord : « […] je ressens Debord moins comme un homme du conflit que du passage et de la rupture. Dans le jeu de la guerre, c'est plus le jeu qui lui plaît que la guerre elle-même. Chez lui le goût de la guerre me semble second, ne lui est pas naturel pour ainsi dire, paraît surajouté, comme un idéal à atteindre, dans une attitude volontariste » (Bilheran 2007 : 147).

s'accompagne systématiquement d'une vision *mélancolique* du monde, vision que partage évidemment Debord. Ce lien fondamental entre la cruauté et la mélancolie unit plus que tout Debord au moment baroque. Walter Benjamin a très bien explicité la nature des liens unissant la cruauté stratégique du pouvoir et la mélancolie durant l'époque baroque :

> L'esprit — telle est la thèse de l'époque — se manifeste dans le pouvoir ; l'esprit, c'est la faculté d'exercer la dictature. Cette faculté exige une discipline intérieure rigoureuse tout autant qu'une action extérieure dépourvue de scrupules. En l'exerçant on perdait toute illusion sur le cours du monde, une vision dont la froideur n'égale en intensité que la soif ardente de la volonté de pouvoir. La perfection si calculée du comportement mondain suscite la tristesse (*Trauer*) chez la créature dépouillée de tout mouvement spontané. Et c'est ce climat qui autorise ce paradoxe : exiger de l'homme de cour qu'il soit un saint, ou même le désigner comme tel, ainsi que le fait Gracián. Cette intégration par excellence inauthentique de la sainteté dans ce climat de tristesse rend alors possible cette compromission sans limite avec le monde qui caractérise le courtisan idéal de l'auteur espagnol (Benjamin 2000d : 101).

Si Benjamin se réfère surtout ici à la stratégie de l'homme de cour théorisée par Balthasar Gracián, son raisonnement s'applique à l'ensemble de la pensée stratégique mise de l'avant durant l'époque baroque. De fait, Benjamin lie explicitement la stratégie courtisane à l'exercice dictatorial en politique, montrant par-là que les deux domaines relèvent d'une même vision du monde, dominée par la mélancolie.

Le fait que Debord se présente d'abord et surtout comme un *stratège* devrait mener directement à cette piste : dans tous les domaines où il agit — art, politique, amour, amitié — c'est en tant que stratège au sein d'un jeu qu'il prend des décisions. Puisque l'essentiel dans la vie se résume en un *divertissement* salvateur qui élève son existence au-dessus de l'ennui, le stratège prend ses décisions uniquement en fonction

de l'augmentation de son plaisir, pour *intensifier* son existence, *passionner* sa vie. Cependant, pour parvenir à ses fins, le stratège doit *cacher son jeu*, et prétendre se plier à des règles qu'il ne suit pas véritablement, prétendre être mû par des objectifs qui ne l'intéressent guère en réalité. C'est dans cette disposition d'esprit qui allie cynisme, mélancolie et stratégie que se découvre l'intérêt de Debord envers Balthasar Gracián. Apostolidès a bien décrit ce rapport fondamental et essentiel avec les « maîtres de la duplicité classique » :

> Ce sont des stratèges de la « guerre civile », c'est-à-dire des théoriciens de l'art de s'avancer masqué et d'utiliser autrui sans manquer à la politesse mondaine. Ils ont en commun de prôner le contrôle, le sien propre et celui des autres, en un lieu, la cour, où « l'honnête dissimulation » est de rigueur […] Pour de tels auteurs, comme pour Debord lui-même, l'héroïsme consiste moins à se lancer aveuglément à l'assaut de forteresses imprenables […] qu'à ruser et à contourner les obstacles (Apostolidès 2006 : 184).

La particularité de Gracián consiste en un déplacement du domaine de l'héroïsme et de la « sainteté » au niveau du génie stratégique ; sera considéré comme un « honnête homme » celui qui sait comment parvenir à ses fins tout en se conformant aux règles de bienséance très strictes de la vie de cour. C'est cet « art d'avancer masqué » qu'a pratiqué Debord ; plusieurs ont d'ailleurs remarqué comment Debord est capable d'allier une attitude des plus galante et courtoise avec une cruauté ou une méchanceté étonnante (notamment visibles dans sa correspondance).

L'intérêt de Debord pour le poker est à ce sens fort significatif, car la métaphore du jeu de carte devient, pour lui comme pour Gracián, l'image centrale permettant de figurer le plan d'une existence humaine comme une *partie qui se joue* : « Il est facile de ne perdre que peu, si l'on garde toujours dominante la pensée que l'unité n'est jamais le coup, mais la partie », écrit Debord dans ses « Notes sur le

poker » (Debord 2006 : 1790)[102]. Les rapports interpersonnels sont eux aussi aspirés dans la dynamique de la partie, et Debord n'a certainement pas exclu le domaine de la vie quotidienne du jeu qu'il menait. C'est pourquoi l'image du poker, peut-être plus encore que le *Kriespegel*, représente le jeu fondamental pour comprendre la stratégie debordienne. Contrairement au « Jeu de la guerre » dans lequel deux forces égales s'affrontent à visage découvert, car en connaissance des mouvements de l'autre, le poker fait intervenir à la fois le hasard, le talent et surtout le bluff : « Le bluff est le *centre* de ce jeu. Il le domine, du seul fait qu'il est permis ; mais s'il domine, c'est seulement pour son ombre de *personnage absent* » (Debord 2006 : 1790). Debord se vante par ailleurs de ses succès au poker en évoquant une brève période de sa jeunesse durant laquelle il « pu très bien vivre rien qu'en jouant au poker, puisque sans tricher : par pure capacité stratégique » (Debord 2006 *CMR* : 1834)[103]. Une des grandes leçons stratégiques énoncées par Gracián dans son *Oracle manuel et art de prudence*, c'est qu'il ne faut jamais trop *montrer son jeu* :

> *Conduire ses affaires avec suspens.* Jouer cartes sur table n'est ni rentable ni agréable. Ne pas se découvrir sur-le-champ laisse le public en suspens et davantage là où la hauteur de l'enjeu et du joueur mettent tout le monde dans l'expectative ; cela suppose au jeu la vertu du mystère dont l'arcanité seule provoque le respect. Dans la manière de s'expliquer, l'on doit aussi éviter la clarté excessive (Gracián 2005 : 311-312)[104].

---

[102] En commentant les « cartes » employées par Debord (c'est-à-dire les diverses images ou figures qu'il utilise afin d'avancer masqué), Apostolidès a remarqué que l'unité de la partie domine chaque mouvement autonome : « Le sens de chaque image n'est pas coagulé mais fluide. […] ces figures étant toujours associées à d'autres, elles ne prennent leur pleine signification que dans leur confrontation mutuelle. Il ne s'agit pas donc pas d'images fixes mais d'un jeu ; c'est moins la carte elle-même qui importe que la dynamique de la partie » (Apostolidès 2004 : 961).

[103] Debord écrit d'ailleurs dans ses « Notes sur le poker » : « La vérité "la plus vraie" du poker, c'est que certains joueurs sont essentiellement toujours meilleurs que d'autres ; et c'est aussi la moins reconnue » (Debord 2006 : 1791).

[104] Je cite ici à la nouvelle traduction de Benito Pelegrín, très fidèle au texte original, mais au risque d'une certaine complexification du texte ; on pourra lui préférer la traduction classique d'Amelot de la Houssaie, qui fut notamment publiée aux éditions Champs libre.

L'image du jeu de carte permet à Gracián de préciser sa théorie de la *dissimulation*, absolument essentielle à la réussite de l'homme de cour : « *Masquer ses volontés.* Les passions sont les brèches de l'âme. Le savoir le plus utile est l'art de dissimuler. Qui montre son jeu risque de perdre » (Gracián 2005 : 313). Autant le jeu permet de protéger le joueur en cachant ses passions — ces véritables « brèches de l'âme » — autant il permet d'heureux effets de surprise : « Le bon joueur ne joue jamais la pièce que l'ennemi suppose, encore moins celle qu'il désire » (Gracián 2005 : 319).

Il convient maintenant de revenir sur la dernière *carte* jouée par Debord quelques jours avant sa mort. Le dernier livre que Debord choisit de faire publier en 1994 — malgré l'apparente absence d'intérêt publique de la chose — consiste en un recueil rassemblant les divers contrats qui l'ont uni à la compagnie de Lebovici, Simar films. Trois jours exactement avant son suicide, Debord écrit à l'éditeur du livre Georges Monti pour lui soumettre son projet de page couverture. Voici ce qu'il lui propose :

> […] je vous envoie […] une idée d'illustration en couverture, qui m'est effectivement venue. C'est une lame du tarot de Marseille. La plus mystérieuse et la plus belle à mon sens : le bateleur. Il me semble que cette carte ajouterait, et sans devoir l'y impliquer trop positivement, quelque chose que l'on pourrait voir comme une certaine maîtrise de la manipulation ; et en rappelant opportunément toute l'étendue de son mystère (Debord 2006 : 1869).

On peut d'abord penser que Debord se réfère ici uniquement à sa manipulation de la famille Lebovici, mais on peut aisément élargir cette interprétation et croire que Debord évoque en réalité à l'ensemble de son œuvre dans le monde. Selon Apostolidès, « […] cette lettre constitue le testament spirituel de Debord. Il a voulu *résumer* l'ensemble des images auxquelles il s'est identifié à une seule, celle du manipulateur » (Apostolidès 2006 : 184-185). Plusieurs indices permettent en effet de

penser que cette image du génie manipulateur subsume toutes les autres, et que Debord considère que son plus grand talent réside en cet art. Debord aurait donc fait sien ce précieux conseil de Gracián : « Tibère affectait de ne point dissimuler mais ne savait pas dissimuler sa dissimulation. La plus grande finesse de l'art est de se rendre invisible, et le plus grand artifice, de se cacher sous un autre plus grand » (Gracián 2005 : 108). Dissimuler la dissimulation fut peut-être le « grand coup » de Debord : tout en feignant de jouer à jeu *ouvert*, il jouait plutôt un tout autre jeu, l'artifice primordial devenant invisible sous les traits d'un autre artifice[105]. Manipulant l'univers des apparences, démultipliant les apparences les unes sur les autres, le Bateleur est aussi une figure de l'artiste, ce maître des illusions qui s'appuie sur les « puissances du faux » au point de remettre en cause l'habituelle distinction entre le vrai et le faux, entre la vérité et le mensonge. Mais parce qu'il se voit davantage comme un stratège que comme un artiste dans le sens traditionnel du terme, c'est surtout en tant que *joueur* que Debord fait l'éloge de la manipulation. Puisque l'art véritable se pratique désormais à partir de la vie quotidienne, c'est le réel lui-même que Debord a voulu manipuler, l'art ne devenant qu'un moyen parmi d'autres au sein d'une entreprise plus vaste. Et c'est l'œuvre entière qu'il convient de relire en ce sens.

On a déjà souligné comment les œuvres mémorialistes de Debord étaient composées à l'aide d'énoncés valant selon une pluralité de sens. Boris Donné a bien expliqué le défi de lecture qu'implique une telle duplicité énonciatrice : « Pour lire Debord, il faut savoir se défier du désir de trancher entre toutes les significations

---

[105] Donné écrit à ce propos : « […] le bateleur est celui qui *se joue* des spectateurs naïfs en jouant un tout autre jeu que celui auquel il les invite » (Donné 2008 : 31).

possibles : cette ambivalence calculée qui peut aller jusqu'à la coexistence de sens opposés est une marque essentielle de son écriture » (Donné 2004c : 43). Cette caractéristique, plus manifeste dans les écrits autobiographiques, n'en demeure pas moins présente dans les écrits plus théoriques ou politiques. C'est ainsi que l'ensemble des *Commentaires sur la société du spectacle* peut être lu comme une manifestation très particulière de cette écriture-manipulation, qui affirme plusieurs choses à la fois ; sous le premier sens apparent se cache en réalité un sous-texte secret qui permet de mieux saisir la nature de cette partie jouée par Debord.

L'incipit de ce texte est en soi suffisamment explicite : « Le malheur des temps m'obligera donc à écrire, encore une fois, d'une façon nouvelle. Certains éléments seront volontairement omis ; et le plan devra rester assez peu clair. On pourra y rencontrer, comme la signature même de l'époque, quelques leurres » (Debord 2006 *CSS* : 1594). Encore une fois, Debord retient le conseil de Gracián selon lequel « dans la manière de s'expliquer, l'on doit aussi éviter la clarté excessive », mais il justifie cette obscurité volontaire par la nécessité d'une subversion qui se doit de demeurer discrète : « Ayant ainsi à tenir compte de lecteurs très attentifs et diversement influents, je ne peux évidemment parler en toute liberté. Je dois surtout prendre garde à ne pas instruire n'importe qui » (Debord 2006 *CSS* : 1593). Ce texte se propose d'expliciter les nouvelles techniques du pouvoir spectaculaire, qui ont passablement évolué depuis l'ouvrage de 1967. Or Debord décrit ni plus ni moins qu'une formidable machine de manipulation, capable de modifier le réel à volonté, sans jamais être démasquée ou remise en question par ses « spectateurs ». Prenons pour exemple cet extrait :

> Sur le plan des techniques, quand l'image construite et choisie par *quelqu'un d'autre* est devenue le principal rapport de l'individu au monde qu'auparavant il regardait par lui-même, de chaque endroit où il pouvait aller, on n'ignore évidemment pas que l'image va supporter tout ; parce qu'à l'intérieur d'une même image on peut juxtaposer sans contradiction n'importe quoi. Le flux des images emporte tout, et c'est également quelqu'un d'autre qui gouverne à son gré ce résumé simplifié du monde sensible ; qui choisit où ira ce courant, et aussi le rythme de ce qui devra s'y manifester, comme perpétuelle surprise arbitraire, ne voulant laisser nul temps à la réflexion, et tout à fait indépendamment de ce que le spectateur peut en comprendre ou en penser. Dans cette expérience concrète de la soumission permanente se trouve la racine psychologique de l'adhésion si générale à ce qui est là […]. Le discours spectaculaire tait évidemment, outre ce qui est proprement secret, tout ce qui ne lui convient pas (Debord 2006 *CSS* : 1609).

Ce que Debord décrit comme le mode de la souveraineté spectaculaire correspond presque parfaitement au moyen qu'il utilise, en tant que *personnalité spectaculaire*, pour manipuler son entourage et ses lecteurs. Parce que Debord veut contrôler entièrement son image, en médiatisant sa vie dans le spectacle, en projetant son existence sur un plan mythique, il se doit de subjuguer son public à travers le « flux d'images » à travers lequel il s'exprime, c'est-à-dire les divers *masques* dont il s'affuble. Parce qu'il est le seul à avoir droit de parole sur son compte, il ne peut que produire une « soumission permanente » chez ses admirateurs[106]. On pourrait

---

[106] Pour expliquer la soumission de son entourage et de ses admirateurs, Debord se réfère à La Boétie, ce grand ami de Montaigne : « La Boétie a montré, dans le *Discours sur la servitude volontaire,* comment le pouvoir d'un tyran doit rencontrer de nombreux appuis parmi les cercles concentriques des individus qui y trouvent, ou croient y trouver, leur avantage. […] Celui qui est content d'être dans la confidence n'est guère porté à la critiquer ; ni donc à remarquer que, dans toutes les confidences, la part principale de réalité lui sera toujours cachée. Il connaît, par la bienveillante protection des tricheurs, un peu plus de cartes, mais qui peuvent être fausses ; et jamais la méthode qui dirige et explique le jeu. Il s'identifie donc tout de suite aux manipulateurs, et méprise l'ignorance qu'au fond il partage. Car les bribes d'information que l'on offre à ces familiers de la tyrannie mensongère sont normalement infectées de mensonge, incontrôlables, manipulées. Elles font plaisir pourtant à ceux qui y accèdent, car ils se sentent supérieurs à tous ceux qui ne savent rien. Elles ne valent du reste que pour faire mieux approuver la domination, et jamais pour la comprendre effectivement. Elles constituent le privilège des *spectateurs de première classe :* ceux qui ont la sottise de croire qu'ils peuvent comprendre quelque chose, non en se servant de ce qu'on leur cache, mais *en croyant ce qu'on leur révèle !* » (Debord 2006 *CSS* : 1629). Nulle part Debord — qui se présente d'ailleurs dans *In girum*

multiplier les exemples, il est évident que les *Commentaires sur la société du spectacle*, se proposant d'expliquer le mode d'action du spectacle, expliquent aussi en filigrane le mode d'action, le raisonnement et le pouvoir de séduction propres à Debord dans la « gestion » de son patrimoine et de sa réputation. Quand il écrit « Le secret domine ce monde, et d'abord comme secret de la domination » (Debord 2006 *CSS* : 1628), on doit comprendre que Debord se réfère au secret de sa propre domination sur les troupes lettristes et situationnistes, pouvoir effectif qu'il a sans cesse nié.

Ce « mode d'emploi » secret de la société spectaculaire apparaît aussi à travers l'étrange portrait que Debord dresse du général Noriega, dictateur du Panama à la fin des années 80. Voici comment il présente ce personnage :

> Loin d'être une étrangeté étroitement panaméenne, ce général Noriega, qui *vend tout et simule tout* dans un monde qui partout fait de même, était, de part en part, comme sorte d'homme d'une sorte d'État, comme sorte de général, comme capitaliste, parfaitement représentatif du spectaculaire intégré ; et des réussites qu'il autorise dans les directions les plus variées de sa politique intérieure et internationale. C'est un modèle du *prince de notre temps ;* et parmi ceux qui se destinent à venir et à rester au pouvoir où que ce puisse être, les plus capables lui ressemblent beaucoup. Ce n'est pas le Panama qui produit de telles merveilles, c'est cette époque (Debord 2006 *CSS* : 1627).

Ainsi ce personnage, capable d'évoluer sur différents terrains, défendant simultanément différentes idéologies, représente « un modèle du *prince de notre temps* ». Derrière la dénonciation ironique perce aussi une pointe d'admiration : Noriega se fait des alliés aux intérêts les plus divergents, prétend toujours une chose mais en cache d'autres en fonction de son propre plan caché. Partout, Noriega

---

comme le détenteur d'un « étrange secret » — n'a décrit avec autant de précision ses techniques de séduction et de domination.

emporte la mise parce que partout il *bluffe*, trompant son monde en camouflant son jeu ; il est ce joueur toujours apte à transformer le réel pour faire triompher ses objectifs dissimulés. Figure par excellence de l'artiste suprême de son temps, ce type de personnalité politique « réalise » l'art en manipulant le monde social réel, et non pas seulement à travers la représentation (quoi que ce type de caractère se donne toujours en représentation ; c'est véritablement un acteur « qui *se joue* de ses spectateurs naïfs »). Maître des apparences, Noriega apparaît partout pour ce qu'il n'est pas, transformant ses allégeances et ses opinions au gré des conditions changeantes d'une politique internationale dont il sait profiter. Dans un monde spectaculaire qui sans cesse « falsifie » le réel, celui capable d'opérer sur le même terrain a parfaitement compris les nouvelles règles d'un jeu se déroulant en dehors de tout rapport au vrai ou au véridique. Debord fut lui aussi un « prince de son temps » ; ses allégeances idéologiques peuvent aussi passer pour négligeables dans un monde post-politique où tout devient question d'intérêts, et uniquement cela.

La vision du pouvoir contemporain exposée dans les *Commentaires sur la société du spectacle* montre à quel point Debord est un homme de la guerre froide. Le monde politique qu'il décrit en est un partout dominé par des apparences trompeuses ; c'est un univers obscur dans lequel rien n'est véritablement ce qu'il prétend être et dans lequel la vérité est sans cesse fuyante : « Dans un monde où tant d'intérêts agissants sont si bien cachés. De sorte que, sous le spectaculaire intégré, on vit et on meurt au point de confluence d'un très grand nombre de mystères » (Debord 2006 *CSS* : 1625). Cette vision du pouvoir s'avère profondément *baroque* : le baroque aussi remet sans cesse en question la véracité du monde, incapable qu'il est de départager le rêve du réel, l'illusion de l'essence, les ombres des choses et les

choses. Tout apparaît dans un rapport essentiel avec son contraire ; le monde baroque est un monde indéchiffrable composé d'une multitude de signes trompeurs, de là l'image essentielle d'un dieu malin qui *se joue* des humains, les privant de tout accès direct et certain au vrai. Héritier de l'imaginaire des romans d'espionnage de l'après-guerre, Debord comprend lui aussi le monde contemporain comme un terrain d'affrontement dans lequel on ne peut jamais savoir qui agit véritablement, et en fonction de quels objectifs. Dans cet univers, la figure du *traître* est centrale dans la mesure où, constamment, chacun est invité à *retourner sa veste* :

> Le complot général étant devenu si dense qu'il s'étale presque au grand jour, chacune de ses branches peut commencer à gêner ou inquiéter l'autre, car tous ces conspirateurs professionnels en arrivent à s'observer sans savoir exactement pourquoi, ou se rencontrent par hasard, sans pouvoir se reconnaître avec assurance. Qui veut observer qui ? Pour le compte de qui, apparemment ? Mais en réalité ? Les véritables influences restent cachées, et les intentions ultimes ne peuvent qu'être assez difficilement soupçonnées, presque jamais comprises. De sorte que personne ne peut dire qu'il n'est pas leurré ou manipulé, mais ce n'est qu'à de rares instants que le manipulateur lui-même peut savoir s'il a été gagnant. Et d'ailleurs, se trouver du côté gagnant de la manipulation ne veut pas dire que l'on avait choisi avec justesse la perspective stratégique. C'est ainsi que des succès tactiques peuvent enliser de grandes forces sur de mauvaises voies (Debord 2006 *CSS* : 1642-1643).

Cette image terrifiante présente un monde dans lequel a été complètement évacuée la perspective d'un savoir assuré, d'un contrôle effectif, d'un succès satisfaisant. Parce que Debord voit uniquement le monde à travers une perspective stratégique, on peut émettre l'hypothèse que son interprétation du monde contemporain a été contaminée par les lois qui régissent son univers intime, justement dominé par la manipulation, le bluff et la tromperie.

En terminant ce parcours des sources classiques à la base de sa sensibilité et de sa personnalité, on se doit de revenir sur une citation-clé pour Debord. Cette

citation du poète perse Omar Khayyâm, Debord l'utilise deux fois dans son œuvre, dans *In girum* d'abord, puis, vingt ans plus tard, dans les *Commentaires*, signe de l'importance qu'il lui accorde. Cette citation résume à elle seule la mentalité baroque de Debord : « Pour parler clairement et sans paraboles, — Nous sommes les pièces du jeu que joue le Ciel ; — On s'amuse avec nous sur l'échiquier de l'Être, — Et puis nous retournons, un par un, dans la boîte du Néant » (cité dans Debord 2006 *IGI* : 1776). Dans les *Commentaires*, Debord oppose cette citation à une autre, aux propos volontaristes, de Baltasar Gracián[107]. Signe que, pour lui, cette citation fonctionne dans un registre qui tient à la fois du moralisme et du baroque ; dans une sorte de fatalisme pessimiste. Pour bien comprendre l'économie propre à cette citation, il fait l'interpréter à l'aune de ce commentaire écrit dans la « Note » accompagnant la traduction des *Coplas* : « On peut reconnaître quelques traits plus modernes encore dans cette manière impersonnelle d'attribuer au cours du monde les résultats de nos propres actions historiques » (Debord 2006 : 1506-1507). C'est donc dire que Debord reconnaît comme une stratégie typiquement moderne cette faculté de la *déresponsabilisation* fataliste : les conséquences de nos actions ne sont nullement attribuables à notre propre volonté, mais plutôt soumises au hasard, celui du chaos de l'Histoire, le « cours du monde » qui emporte tout selon ses propres lois. Ce lyrisme moraliste a ceci de rassurant qu'il *permet tout* ; dans la mesure où toute chose se dirige vers un « Néant » fondamental, tous les comportements humains sont admissibles, il n'y a plus de morale, plus d'interdit. Les hommes sont manipulés par

[107] « Soit l'action, soit le discours, tout doit être mesuré au temps. Il faut vouloir quand on le peut ; car ni la saison, ni le temps n'attendent personne » (cité dans Debord 2006 *CSS* : 1644).

Dieu comme les « pièces d'un jeu », le jeu de l'Histoire qui soumet désormais les hommes à ses obscurs desseins.

On retrouve dans cette citation le nihilisme moraliste et la mélancolie baroque qui permettent le développement d'une perspective stratégique justifiant la tyrannie et la cruauté du pouvoir. C'est seulement à travers cette froideur dominant le foisonnement des passions que le souverain moderne peut élever son jeu au niveau des jeux divins, et augmenter sa puissance et son potentiel de domination. Inutile de dire qu'une telle perspective stratégique entre en contradiction avec certains idéaux libertaires et hédonistes portés par les situationnistes. Car la stratégie, par définition, doit dominer toutes les *passions* qui peuvent venir perturber son grand jeu. Elle est nécessairement une passion dominante, car elle exige de la part de celui qui s'y plie une capacité de contrôle quasi inhumaine, contrôle de soi et contrôle des autres. Cette volonté de puissance correspond à un moment apollinien : elle permet une forme d'harmonie supérieure, mais seulement dans la mesure où elle réprime le chaos des passions. Cette perspective stratégique, sous-jacente à l'idée très moderne de *raison d'État*, est uniquement possible à la suite d'un pénible entraînement à la *désensibilisation* dans lequel il faut en arriver à concevoir le monde comme un « échiquier » où chaque individu ne vaut pas pour lui-même, mais uniquement par la fonction qu'il occupe dans le jeu. Cette perspective ouvre encore une fois la voie à la manipulation, à la duplicité et au bluff. C'est maintenant que la citation de Khayyâm peut prendre une autre signification, moins fataliste : les « pièces du jeu » ne sont pas manipulées par le « Ciel », mais par Debord lui-même ; et les pièces retournent en

effet au « Néant », après avoir servi dans un jeu dont ils ne soupçonnaient guère l'existence[108].

[108] C'est aussi l'interprétation de Boris Donné lorsqu'il commente la citation de Khayyâm : « Certains auront été de simples pions sur le terrain du *Jeu de la guerre* […]» (Donné 2008 : 40). Donné est d'ailleurs un des critiques qui a le plus insisté sur l'importance de la manipulation chez Debord.

4. Chapitre IV
Crime et politique

> Politique. — Je n'ai pas de convictions, comme l'entendent les gens de mon siècle, parce que je n'ai pas d'ambition.
> Il n'y a pas en moi de base pour une conviction.
> […] On peut fonder des empires glorieux sur le crime, et de nobles religions sur l'imposture.
> BAUDELAIRE

Ce dernier chapitre traitera de la problématique de l'identification chez Debord, et ce, à travers sa complexe appropriation des « classes dangereuses » et de l'imaginaire criminel dont elles sont porteuses. Le rapport entre Debord et les classes dangereuses n'est certainement pas univoque : il apparaît à la fois comme un rapport identificatoire et comme un rapport de domination dans lequel Debord occupe le plus haut rang. À travers ce rapport se découvre de larges pans de l'inconscient politique et artistique de Debord ; c'est pourquoi une analyse approfondie s'impose. Cette analyse mettra en évidence l'importance du crime et du mal dans l'imaginaire de Debord et permettra de mieux saisir les apories de son engagement politique. La figure centrale de Lacenaire sera finalement décortiquée afin de conclure ce parcours explorant les liens intrinsèques unissant le crime et la politique dans la sensibilité du leader de l'I.S.

4.1. Identification, détournement et personnalité

Il est désormais convenu de dire que le XXe siècle fut le « siècle du cinéma ». On ne veut pas dire par là que le cinéma a supplanté les autres arts, ni que les meilleures œuvres du cinéma surpassent les meilleures œuvres littéraires (par exemple) de la même époque. On veut plutôt signifier que le cinéma fut la forme de médiation qui joua le plus grand rôle social, pour le meilleur et pour le pire. Ce fut d'abord le plus grand art populaire, celui qui permit de réunir les plus grandes foules, et d'unifier les imaginaires collectifs dans des ensembles de représentations partagées. Le cinéma fut longtemps cet art qui forma les sujets et les communautés, et la forme artistique qui permit d'expier les traumatismes collectifs en les médiatisant, ou en les occultant. Pour donner un exemple connu, et qui concerne directement l'histoire de Debord et de sa génération, on sait que la reconstruction de l'Europe après 1945 n'aurait jamais été la même sans l'aide du cinéma. Grâce aux valeurs et aux représentations diffusées par le cinéma américain, l'Europe put devenir ce bon élève du plan Marshall, et se « reconstruire » aussi bien physiquement que psychologiquement.

Mais avant de devenir cet art spectaculaire servant à diffuser un modèle social voulant unifier la planète, le cinéma fut applaudi partout, dans l'entre-deux-guerres, comme une forme d'art révolutionnaire, et liée aux masses. On ne les compte plus ces avant-gardes qui ont vu dans le cinéma un nouveau médium qui allait permettre de provoquer la révolution politique et spirituelle, puis de l'accompagner en synchronie avec le peuple en marche. Lénine, Eisenstein, Breton, Artaud, Buñuel, Benjamin : chacun, à sa manière, attribuait une place centrale au cinéma dans le mouvement

révolutionnaire qui allait modifier l'esprit, la morale et l'économie. On sait comment le cinéma, monopolisé par le grand capital, joua un rôle propagandiste contraire (ce que dénonce d'ailleurs Debord dans *In girum*). Dans sa version hollywoodienne hégémonique, c'est le modèle narratif traditionnel qui devint rapidement la forme dominante. Il aurait pu en être autrement : « C'est une société, et non une technique, qui a fait le cinéma ainsi. Il aurait pu être examen historique, théorie, essai, mémoire. Il aurait pu être le film que je fais en ce moment », affirme Debord dans *In girum* (Debord 2006 *IGI* : 1349).

Paradoxalement, ce cinéma narratif traditionnel tant vilipendé, le jeune Debord le consomma assidument lors de son adolescence cannoise et lors de ses premières années parisiennes. Le jeune Debord adora de nombreux films noirs, des films de guerre, d'aventures, de cowboys. Ces classiques du cinéma qui ont façonné son imaginaire lui fourniront la matrice de son propre cinéma. C'est essentiellement avec les décombres du cinéma traditionnel que Debord construit son « œuvre cinématographique ». Debord détourne en effet continuellement les films favoris de son enfance dans ses propres films. Est-ce seulement afin de mieux dénoncer cet art qu'il définit lui-même comme une « imitation insensée d'une vie insensée, une représentation ingénieuse à ne rien dire » (Debord 2006 *IGI* : 1346) ? Une telle interprétation univoque, aussi convenue que dominante, ne rend pas compte de la duplicité fondamentale à la base de la pratique du détournement.

Cette pratique essentielle se trouve à la base de l'anti-art situationniste et joue un rôle fondamental dans les productions cinématographiques et littéraires de Debord. L'approfondissement de cette question m'apparaît d'autant plus essentiel que l'œuvre entière de Debord — tout comme celle de Lautréamont, véritable ancêtre du

détournement — peut être comprise comme un seul et unique détournement puisant dans l'ensemble du legs culturel. Néanmoins, l'économie propre à cette pratique n'a pas toujours été bien comprise dans ce qu'elle implique tant au niveau de la personnalité de Debord qu'au niveau de sa production. Ici, ce n'est pas tant la généalogie de cette pratique qui m'intéresse, mais plutôt son utilisation singulière dans l'ensemble de l'œuvre de Debord, et ce qu'elle révèle. La pratique du détournement permet de mieux saisir les problématiques de la personnalité, de l'identification et de la projection à la base du « théâtre intime » de l'auteur des *Mémoires*. *Elle lui aura permis de se faire son propre cinéma.*

Gil Wolman et Debord ont théorisé la pratique du détournement dans un article de 1956 devenu célèbre, le « Mode d'emploi du détournement ». Une telle pratique se définit d'abord par ses implications politiques : « Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane », écrivent Debord et Wolman (Debord 2006 : 221). En ruinant les notions de propriété privée et de droits d'auteur, la pratique du détournement permettrait d'instaurer un véritable « communisme littéraire » « au service d'une lutte des classes bien comprise » (Debord 2006 : 225). En bref, pour les lettristes, le détournement met fin à toutes prétentions d'expression personnelle, et soumet la médiation artistique à un projet politique plus vaste.

Près de dix ans plus tard, Debord revient encore une fois sur la question du détournement dans *La Société du spectacle*. Pour lui, l'usage du détournement dans la théorie critique permet de rendre fluide ce qui a coagulé : « Le détournement ramène à la subversion les conclusions critiques passées qui ont été figées en vérités respectables, c'est-à-dire transformées en mensonges » (Debord 2006 *SdS* : 853-854).

Contre toutes tendances naturalistes ou essentialistes, le détournement permet de remettre en mouvement ce qui s'est fixé en idéologie. Au service d'une guerre qui détermine ses mouvements, le discours construit à l'aide de détournements permet de réutiliser et de faire circuler de nouveau ses « paroles figées » qui s'imposent à l'humanité avec l'autorité de la tradition. Cet aspect guerrier et tacticien du détournement était déjà explicite dans le texte de 1956 : « […] il s'agit également de faire servir les paroles de l'adversaire contre lui » (Debord 2006 : 225). Ainsi, le détournement permet essentiellement de ruiner l'autorité de l'auteur, de la tradition, des idées ; il est le langage fluide rendu à lui-même, et rendu disponible à l'usage des masses. C'est du moins la conclusion de Debord en 1967 :

> Le détournement est le contraire de la citation, de l'autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu'elle est devenue citation […]. Le détournement est le langage fluide de l'anti-idéologie. Il apparaît dans la communication qui sait qu'elle ne peut prétendre détenir aucune garantie en elle-même et définitivement […] (Debord 2006 *SdS* : 854).

Cette surdétermination du détournement par la lutte politique doit permettre d'éviter le piège du « retournement »[109], c'est-à-dire le piège d'une pratique qui réintègre la part mythologique de l'objet détourné, en insérant malgré elle cet objet dans un nouvel ensemble spectaculaire. C'est de cette manière que les situationnistes prétendent se distinguer des pratiques artistiques d'*appropriation* (Appropriation Art), d'abord rendues célèbres par dada et Duchamp avant d'être systématisées par le Pop art :

---

[109] « Dans leur recherche de "lois du détournement" Debord et Wolman avaient évoqué la dégradation possible de la technique en simple "retournement", procédé sans efficace qui se contente de "transgresser" les valeurs de la culture qu'il attaque en les reconnaissant au préalable. Rien en effet, du point de vue de la procédure, ne permet de faire la différence entre détournement et récupération » (Jaspierre 2002 : 654).

> For the SI the re-representation of images in an artistic context would only mean their integration into an art world that is itself part of spectacle; the *détournement* of texts and images in pamphlets, magazines or posters had to go beyond this. […] the Situationists demanded the negation of art itself as one prerequisite for an end to the spectacle (Lütticken 2005: 119).

Pour les situationnistes, le détournement doit se produire au sein d'une nécessaire négation de l'art en tant qu'activité spectaculaire. Le détournement est à la fois théorie critique en action et prise de conscience du dépérissement des formes artistiques anciennement admises ; ainsi qu'une réintégration des débris culturels au sein de l'expérience vécue. Il ne peut advenir, en tant qu'opération de reconquête et de reconstruction, qu'à l'époque des ruines et de la désintégration de la communication authentique. À la fois négation (de l'origine) et affirmation (du nouveau), le détournement apparaît aux situationnistes comme l'ultime forme expressive des avant-gardes visant le dépassement de l'art : « Le détournement se situe dans une tradition d'une "utopie du plagiat" qui postule qu'une politique révolutionnaire peut dériver d'un procédé artistique » (Jaspierre 2002 : 645).

En ce sens, les situationnistes ont contribué à valider cette idéalisation tenace de l'appropriation au sein du monde artistique contemporain. La valorisation de l'appropriation en tant qu'activité subversive et critique est devenue un lieu commun dans la critique d'art actuelle. Dans un article consacré à cette question, Sven Lütticken remet en question ce présupposé partagé par les utopistes d'un cyberespace communiste[110] : « In a culture in which materials are everywhere appropriated and re-

---

[110] Laurent Jaspierre critique lui aussi ce postulat : « Une même illusion traverse les idéologies cyber-communiste et marxiste, illusion partagée par les situationnistes : celle de passer immédiatement de la pensée à l'être, du dire au faire. […] L'accès aux moyens de communication et aux ordinateurs, la disparition des droits d'auteur sont des conditions nécessaires mais insuffisantes à une démocratisation de la culture, à la création de nouvelles formes de vie » (Jaspierre 2002 : 658).

appropriated, how can appropriation *as such* be intrinsically progressive? » (Lütticken 2005 : 110). Sans avoir à juger *a priori* de la valeur artistique intrinsèque des œuvres basées sur l'appropriation, il faut néanmoins questionner le mythe selon lequel l'appropriation est en soi toujours progressiste, critique, réflexive, opérant une distanciation brechtienne renversant les mythes et les icônes de la société spectaculaire. Selon Lütticken, il va de soi que

> Some appropriations may end up reinforcing myths. Second-degree mythology may indeed become a pseudo-critical, impotent pretension, still dominated by the myth it claims to debunk. It can also become its own myth : the myth of appropriation as intrinsically radical, or productive of radical difference (Lütticken 2005: 124-125).

Toujours selon Lütticken, tant les situationnistes que les artistes du Pop art n'ont pas échappé au piège d'une contamination (au moins partielle) de leurs discours par les objets détournés : « Each in its own way, both Pop and the SI demonstrated that the art world is thoroughly implicated in spectacular neo-myth, not its principled antagonist. […] Even the SI's secession from the spectacle could never be truly complete » (Lütticken 2005: 124).

La question de la contamination de l'objet nouveau par l'objet ancien a brièvement été soulevée par Wolman et Debord, qui distinguent entre détournement mineur (objet insignifiant) et détournement abusif. Dans ce dernier cas, Wolman et Debord s'accordent sur le fait que le détournement d'une œuvre marquante ou significative produit nécessairement un jeu de signification plus complexe, parce qu'il fonctionne en partie à partir de la capacité de *reconnaissance* du public et à partir de la surdétermination historique et culturelle de l'objet détourné (Debord 2006 : 224). Mais Debord et Wolman ne théorisent pas davantage l'économie des détournements abusifs, laissant dans l'ombre un aspect pourtant essentiel : « le fait

que le nouvel ensemble se trouve, à son tour, contaminé par le sens ancien, qui constitue une sorte d'inconscient du texte » (Apostolidès 2006 : 154). C'est aussi toute la question de la *séduction* opérée par l'objet détourné qui est occultée ; ainsi, quand les situationnistes détournent des photographies érotiques à des fins propagandistes en 1964, on doit émettre l'hypothèse que l'attraction libidinale exercée par ces images joue un rôle fondamental dans un tel choix d'objet, surtout quand on se rappelle les pratiques et les discours plutôt machistes des situationnistes.

Le point aveugle de la théorie de Wolman et de Debord se situe exactement là, dans le jeu complexe d'identification, de projection et d'introjection qui participe à l'économie du détournement. Debord évoque d'ailleurs Brecht dans sa théorie du détournement, situant cette pratique dans une logique de distanciation. Dans le manifeste situationniste de 1957, il écrit :

> La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur en héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités à bouleverser sa propre vie (Debord 2006 : 325).

Le détournement s'inscrit nécessairement dans l'idée de construction de situations ; en détournant des images et des textes circulant dans l'univers culturel, le « voleur » cesse d'être passif et devient un « auteur » à part entière. Pour les situationnistes, le détournement devait faire expier le péché originel du spectateur moderne : sa passivité complice et coupable. On notera néanmoins les limites des prétentions « criminelles » d'une telle technique : en ruinant la notion de propriété privée, en volant des œuvres pour les intégrer dans de nouvelles, le détourneur ne s'institue pas lui-même, dans un même mouvement, en tant qu'*auteur* à part entière? Jaspierre

souligne à quel point Debord exemplifie lui-même les limites de l'utopie situationniste du plagiat :

> À côté de leur pratique d'anonymat partiel, lettristes et situationnistes ont maintenu l'importance de la signature. Le respect, par-delà le détournement, d'un culte de l'auteur est manifeste chez Debord et rejoint une mise en scène épique de soi et des amis […]. Une technique inspirée du plagiat, qui devait conduire à une mise à mort de l'auteur, finit par restaurer son autorité (Jaspierre 2002 : 652)[111].

Les théories de l'*Appropriation Art*, tout comme la théorie situationniste du détournement, postulent par ailleurs systématiquement un auteur en posture de *contrôle :*

> Recently, Isabelle Graw has pointed out that Appropriation Art theory […] treated the appropriating artist as a fully conscious, detached and critical subject, thus denying that the appropriated material may have a hold on the artist, acknowledged or otherwise, influencing the outcome of the appropriation (Lütticken 2005: 124).

Cette vision idéalisée de l'artiste suppose que ce dernier adopte toujours une posture critique et détachée par rapport au matériel détourné. Dans cette optique, le sens des détournements serait toujours de l'ordre de l'ironie, de l'ordre d'une mise à distance critique face à la signification d'origine. Or la pratique du détournement chez Debord montre comment bien souvent le système fonctionne selon une économie contraire.

C'est dans son rapport au cinéma que se découvre le mieux l'essence du détournement tel que pratiqué par Debord. Ce dernier notait d'ailleurs en 1956 que « C'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe,

---

[111] Jaspierre souligne d'autre part que Debord et ses camarades n'ont guère abandonné complètement la notion de droit d'auteur : « Sont à cet égard révélatrices les accusations systématiques de plagiat de la part de ceux mêmes qui s'autorisent de la nécessité du plagiat. Pour ses *Hurlements en faveur de Sade*, Debord revendique une primauté sur les monochromes d'Yves Klein et les silences de Cage » (Jaspierre 2002 : 653)

à sa plus grande beauté » (Debord 2006 : 226-227). Parce que le cinéma narratif traditionnel demeure foncièrement aristotélicien, parce qu'il engage nécessairement des processus d'identification et de projection, il demeure un outil essentiel permettant de projeter son existence sur un plan mythique. Debord n'a pas cherché à dissimuler cet aspect. Il convient à ce propos de lire une « Note sur l'emploi des films volés », rédigée par Debord en 1989 à l'intention de l'historien du cinéma Thomas Y. Levin :

> Dans le film *La Société du spectacle*, les films (de fiction) détournés par moi ne sont donc pas pris comme des illustrations critiques d'un art de la société spectaculaire, contrairement aux documentaires et actualités par exemple. Ces films de fiction volés […] sont chargés, *quel qu'ait pu être leur sens précédent*, de représenter, au contraire, *le renversement du « renversement artistique de la vie »*. Derrière le spectacle, il y avait la vie réelle qui a été déportée au delà de l'écran. J'ai prétendu « exproprier les expropriateurs » (Debord 2006 : 1411-1412).

Ce que Debord admet sans détour, c'est qu'il utilise dans son propre cinéma des détournements de films de fiction qu'il a vraiment *aimés*, et ce, pour représenter *sa* vie, des parties d'une existence réelle qui ont été détournées par les « expropriateurs », les maîtres du spectacle. Tout, chez Debord, doit être réévalué en fonction d'une volonté de création d'une mythologie personnelle, et ce, à travers la construction d'un *caractère spectaculaire*.

Pour Debord et les situationnistes, partisans d'un dépassement de l'art, le détournement devait ramener la vraie vie, prisonnière de la représentation spectaculaire, à elle-même. C'est une part de lui-même que récupère le sujet via le détournement de ces morceaux de cultures qui hantent son imaginaire. En ce sens, il convient ici de radicalement différencier le détournement de la *distanciation* théorisée par Bertold Brecht, auquel Debord se réfère pourtant. Il est vrai que les deux

pratiques témoignent d'une même volonté de *destruction de la représentation* en tant que forme de divertissement. Il faut pour ce faire d'abord briser l'*illusion* qui domine l'univers fictionnel. On se souvient que pour Brecht, la distanciation se définit dans un rapport antagoniste avec la représentation aristotélicienne :

> Comme il est constaté dans la *Poétique* d'Aristote, ce que le spectateur vit au théâtre est vécu par le biais d'un acte d'identification. Parmi les éléments qui commandent cette expérience vécue, il ne peut y avoir de place pour l'expérience critique, et cela d'autant moins que l'identification fonctionne mieux. Quand l'acte critique est suscité, il s'applique à l'identification, jamais aux processus dont le spectateur voit sur scène la reproduction (Brecht 1970 : 175).

Le théâtre épique refuse l'identification des spectateurs envers les personnages représentés sur scène. Il vise principalement à développer l'esprit critique du spectateur, non pas sur ce qui se produit dans l'univers de la représentation, mais sur les processus de la vie réels auxquels la pièce fait référence. Dans ce cadre, la distanciation brechtienne doit constamment chercher à *sortir* de la représentation pour se référer directement aux contradictions objectives du monde social existant. Ce théâtre, politique dans son essence, cherche surtout à faire réfléchir le spectateur sur les processus sociaux qui conditionnent sa propre existence :

> L'acte d'identification produit par l'art serait carrément perturbé par le regard critique que le spectateur porterait sur les processus. Dès lors, la question est de savoir s'il n'est pas possible que l'art se donne pour tâche de reproduire des processus réels et que, par là, l'attitude critique du spectateur à l'égard des processus réels devienne une attitude artistique. Il ressort de l'examen de cette question qu'on ne réalisera ce grand retournement qu'en changeant les rapports de la scène à la salle (Brecht 1970 : 176).

Il ne s'agit pas, dans le théâtre épique, de simplement transformer le « spectateur » en « acteur », comme l'a voulu un certain théâtre politique des années soixante. Il s'agit plutôt de bloquer le processus identificatoire afin de confronter le public à sa propre

réalité, et d'utiliser la fiction comme moteur de la conscience critique. La dimension artistique s'en trouve irrémédiablement déplacée : elle ne se trouve plus dans la représentation elle-même, mais dans l'attitude critique du spectateur, qui devient lui-même créateur en questionnant son monde.

On traduit généralement en français le *Verfremdungseffekt* (« l'effet-V ») de Brecht par « distanciation », mais une traduction plus littérale serait plus proche de « l'effet d'étrangeté ». La théorie de Brecht est à rapprocher du concept de défamiliarisation développé par les formalistes russes afin de définir l'effet propre de la littérature. Pour Brecht, la représentation doit sans cesse briser, à l'intérieur d'elle-même, le confort identificatoire qui bloque l'attitude critique du spectateur ; Brecht définit ainsi l'effet-V :

> […] il s'agit là d'une technique permettant de donner au processus à représenter l'allure de faits insolites, de faits qui nécessitent une explication, qui ne vont pas de soi, qui ne sont pas tout simplement naturels. Le but de cet effet est de fournir aux spectateurs, en se plaçant du point de vue social, une critique féconde (Brecht 1970 : 69).

Dans le théâtre de Brecht, la « défamiliarisation »[112] ne peut donc se produire qu'à partir du processus d'identification, à briser au cœur même de la représentation. Pour ce faire, Brecht développe une série de techniques permettant de faire advenir ce sentiment d'étrangeté, notamment dans le jeu de l'acteur, qui doit sans cesse souligner le caractère artificiel de son rôle :

> Pour réaliser l'effet de distanciation, le comédien doit renoncer à *se métamorphoser complètement* en son personnage théâtral. Il *montre* le personnage, il *cite* un texte, il *répète* un processus réel. Le spectateur n'est pas totalement « sous le charme », il n'est pas psychologiquement mis au pas, on ne le force pas à prendre une

[112] « De même que l'identification rend habituel ce qui est particulier, de même la distanciation rend particulier ce qui est habituel » (Brecht 1970 : 130).

> attitude fataliste en face du destin représenté […]. Les processus sont *historicisés* et *soumis au conditionnement du milieu* social (Brecht 1970 : 180).

Dans le théâtre épique de Brecht, la représentation ne cesse jamais de se nommer elle-même, en soulignant le fait qu'*elle n'est qu'une représentation*. Ainsi, chez Brecht, la *dimension idéaliste* de la représentation est complètement évacuée ; il n'y a plus de figures idéelles dans lesquelles le public peut projeter son imaginaire. C'est du côté de la salle que se transfère l'aspect épique du théâtre, car le véritable héros devient ce public qui transpose désormais son désir d'idéalisation sur le monde réel ; en ce sens, le théâtre ne sert qu'une entreprise plus large de « maîtrise de la vie » : « Le nouveau théâtre est simplement le théâtre de l'homme qui a commencé à se tirer d'affaire par lui-même » (Brecht 1970 : 178).

Or chez Debord, le contenu idéel de la représentation n'est jamais totalement mis hors jeu ; au contraire, il se trouve réinvesti, réactivé dans un nouveau contexte. Jacques Rancière explique justement le détournement en soulignant son opposition structurelle avec la distanciation :

> L'essence du détournement, c'est la transformation […] du prédicat aliéné en possession subjective. C'est la réappropriation directe de ce qui a été éloigné dans la représentation. […] Aussi le détournement n'a-t-il rien à voir avec la « distanciation » brechtienne. Le détournement n'éloigne pas, il ne nous apprend pas à comprendre le monde en le rendant étranger. Il n'y a rien à comprendre derrière ou sous l'image. Il y a à se réapproprier ce qui est *dans* l'image : l'action représentée, séparée d'elle-même. […] À l'exact opposé de toute pédagogie brechtienne, le détournement est un exercice d'identification au héros (Rancière 2005 : 93).

Malgré la référence à Brecht, l'essence du détournement d'œuvres fictionnelles consiste en une réappropriation de la « vie spectaculaire », celle que nous ont confisquée Hollywood et son star system. Ce n'est pas par hasard si la question de la

star[113] préoccupe tant Debord — qui devait connaitre les textes classiques d'Edgar Morin écrits à ce sujet — durant les années 60. Dans son film *Sur le passage de quelques personnes…*, Debord affirme :

> […] c'est le besoin qu'on a d'elle qui crée la star. C'est la misère du besoin, c'est la vie morne et anonyme qui voudrait s'élargir aux dimensions de la vie de cinéma. La vie imaginaire de l'écran est le produit de ce besoin réel. La star est la projection de ce besoin (Debord 2006 *PQP* : 482-483).

La star, en concentrant en elle-même les désirs individuels de gloire et de passion, reflète la « misère du besoin » dans la société actuelle. Plutôt que de nier le caractère idéel de la vie incarnée dans la star, Debord le détourne à son propre profit afin de représenter sa vie. C'est pour cette raison que Debord a sans cesse besoin d'investir de nouvelles figures héroïques et mythiques, dont plusieurs sont issues de la culture populaire. C'est ainsi que les nombreux films détournés par Debord nous renseignent sur la vie de leur manipulateur : « Lacenaire clamant sa mise au ban de la société, Arkadin levant son verre à l'amitié puis au caractère, Johnny le guitariste abîmé dans les souvenirs de nuits d'insomnie et des amours défunts » (Burdeau 2005 : 90) sont autant de *doubles* de Debord. Dans son cinéma, le détournement des films de fiction n'occupe plus une fonction critique : il sert plutôt la construction mythologique du sujet. En se construisant un *character*, Debord réutilise activement les récits et les personnages iconiques qui circulent déjà au sein du spectacle. Le détournement représente donc un mouvement de négation *interne* au spectacle. L'aspect politique et

---

[113] Dans une lettre de jeunesse, Debord écrit : « Tout le monde s'est déchaîné il y a quelques années contre la Presse Enfantine. Il faudrait reprendre leurs arguments pour écrire que cette Presse est moralement valable, <u>libératrice</u>, parce qu'elle incite au sadisme, à la violence, à la débauche — MAIS EXIGER QUE L'ON SUPPRIME SES HÉROS AMÉRICAINS POUR LES REMPLACER PAR DES LETTRISTES » (Debord 2004 : 132). Plus loin dans la même lettre, Debord se désigne cette tâche historique : « Influer gravement sur l'inconscient collectif dans son âge le plus vulnérable. <u>Qui tient la Presse Enfantine tient le pouvoir quinze ans plus tard</u> — si les mythes sont construits intelligemment » (Debord 2004 : 133).

révolutionnaire du détournement s'en trouve profondément amoindri, surtout si on le compare à la distanciation brechtienne, qui trouve son application immédiate au sein d'une collectivité à conscientiser.

Il convient donc de redéfinir le détournement avant tout comme une activité de mythologisation de soi. Chez Debord, le détournement devient peu à peu un moyen d'expression privilégié le distinguant en tant qu'*auteur*. Malgré les prétentions révolutionnaires du procédé, le détournement se met d'abord au service de Debord et de ses camarades dans leur projet mythologique :

> La fidélité de Debord au procédé du détournement, loin de défaire la tradition et ses hiérarchies, vise à fonder une nouvelle « tradition du nouveau », une contre-histoire qui devrait être celle des vaincus, mais qui n'est que celle de Debord et de ses camarades […]. Le détournement agit avant tout comme signe de reconnaissance (Jaspierre 2002 : 653).

Dans un premier temps, la pratique du détournement se produit uniquement en tant que moyen de communication interne au groupe lettriste lui-même. Il n'est aucunement question de produire une « contre-histoire » ni de redonner aux masses aliénées des moyens de rompre avec « l'identification au héros » ; il s'agit de s'approprier la part mythique contenue dans les productions du spectacle afin de devenir héros soi-même. C'est donc dire que le « théâtre » lettriste est d'abord et surtout un « théâtre épique » servant une entreprise d'idéalisation collective. À la différence de Brecht, qui rompt totalement avec l'idéalisation fictionnelle, Debord se sert de celle-ci afin de glorifier sa propre vie, de projeter cette dernière sur un plan héroïque. Si le détournement permet de rompre avec l'univers de la représentation spectaculaire, s'il produit lui aussi un effet d'étrangeté par le déplacement qu'il opère, il ne réalise aucunement une *distance* radicale entre le public et l'univers idéalisé de

la représentation. Le détournement opère certes une distance entre l'agent et la représentation, mais, dans un second temps, le détourneur se réapproprie cette dernière afin de créer une nouvelle distance entre une élite situationniste et le reste des spectateurs, incapables d'un tel réinvestissement créatif. La distance ne se produit donc pas au sein de la représentation elle-même, contrairement à ce que prônait Brecht (« La contradiction entre identification et distanciation s'approfondit et devient un élément de la représentation » (Brecht 1970 : 177)) ; elle advient entre Debord et le public, reproduisant ainsi cette économie spectaculaire si conspuée. Au sein du groupe lettriste, le détournement agit donc d'abord comme « signe de reconnaissance » infragroupal, comme nouveau code permettant d'élever l'existence collective sur un plan supérieur. Parce que l'orthodoxie lettriste et situationniste interdit l'expression directe du moi, le détournement permet de contourner l'impératif en exprimant les divers fantasmes et projections de ses membres, comme le remarque fort bien l'historien de l'art Fabien Danesi :

> Ainsi, le collectif n'en avait pas complètement fini avec les processus psychiques de projection, qui étaient tant décriés dans le cas de la culture de masse. Si Debord notait que « les plus valables des recherches révolutionnaires […] ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros », il demeure que cette identification leur offrait l'occasion de se penser eux-mêmes comme des acteurs de l'Histoire (Danesi 2008 : 142-143).

En bref, si l'opposition idéologique centrale se produit bien entre l'identification et la distanciation, chez Debord, l'opposition stratégique passe entre les acteurs situationnistes et les simples « spectateurs de l'Histoire », ce public anonyme tant détesté, mais auquel se destine pourtant la *légende*, la *saga* situationniste.

Le cinéma, parce qu'il ne cesse de créer de nouvelles mythologies adaptées à son temps, devient le lieu privilégié dans cette reconquête de l'existence, dans cette

guerre ouverte contre l'ennui et l'anonymat qui aplatissent les existences dans la répétition du quotidien. Parce que le cinéma fonctionne toujours selon une économie iconique de reproduction visuelle, le détournement y trouve naturellement son premier domaine d'exploitation. L'image, par nature reproductible, compose un véritable concentré de signification, facile à déplacer et à remanier dans un nouveau contexte[114], alors que le fragment littéraire convoque un autre rapport, moins immédiat et plus distant, à l'objet détourné. Dans un premier temps, c'est donc dans l'objet cinématographique que les lettristes apprennent à se projeter afin de réutiliser la *puissance mythique* contenue dans l'image, en détournant des signes pour les réintégrer dans leur légende collective. Debord restera toujours fidèle à cette manière de s'approprier le cinéma qu'il expérimente tout d'abord durant les années 50.

Dès les débuts de l'I.L. en effet, Debord s'intéresse déjà à la pensée mythique : avec Ivan Chtcheglov, il aime se projeter au sein d'univers fictionnels préexistants (dans les films de Carné et Prévert, dans les légendes de la table ronde, etc.), et ainsi transposer sur un plan mythologique ses aventures et celles de son groupe[115]. Dans une lettre adressée à Ivan Chtcheglov en 1954, Debord explique à son ami la manière dont il reçoit et interprète des films « ordinaires » au sein de son propre « complexe mythique » (le terme est souligné dans la lettre). Debord parle ici du film *The Prisoner of Zenda*, réalisé par Richard Thorpe en 1952 :

---

[114] Lütticken souligne comment la pratique du détournement s'est aisément généralisée dans une civilisation de l'image : « Placing an image or a text — or a fragment of one — in a new context can make the myth which it "hosts" explicit. This can of practice became common in visual art rather than in literature, once the avant-garde had made the simple "taking" of a pre-existing object or image a valid artistic act. It can be argued that photography served as an important model for this: the camera facilitates the two-dimensional appropriation of objects […] » (Lütticken 2005 : 116).

[115] « Si Ivan est si attentif aux fictions dans lesquelles Guy aime à se projeter, c'est qu'il partage avec lui un vif intérêt pour le mythe. […] Les deux lettristes sont persuadés que pour ce faire une place dans le milieu intellectuel et artistique de leur époque, il leur faut inventer des mythes modernes, et se constituer eux-mêmes en figures mythologiques » (Apostolidès & Donné 2006b : 60).

> Je te signale un joli cas de complexe mythique réalisé autour d'un film (c'est la forme la plus large du détournement des concepts) […] le roi de ce film, c'est précisément Guy Debord (l'imposture me semble un des actes les plus désinvoltes qui soit, une tricherie avec la condition humaine), c'est-à-dire Louis II de Bavière (substitution et confusion des personnalités dans le même temps (Debord 2004 : 162).

On remarquera le jeu d'identité complexe que Debord met en scène à partir de ce film : le personnage du roi, dans le film, devient une incarnation cachée de Louis II de Bavière, et donc de Debord lui-même, le jeu des masques se multipliant dans un pli baroque potentiellement infini. Dans le numéro 24 de *Potlatch*, Debord revient encore une fois sur ce film qui marque son imaginaire :

> Dans les salles obscures que la *dérive* peut traverser, il faut s'arrêter un peu moins d'une heure, et interpréter en se jouant le film d'aventures qui passe : reconnaître dans les héros quelques personnages plus ou moins historiques qui nous sont proches, relier les événements du scénario inepte aux vraies raisons d'agir que nous leur connaissons, et à la semaine que l'on est soi-même en train de passer, voilà un divertissement collectif acceptable (voir la beauté du *Prisonnier de Zenda* quand on sait y nommer Louis de Bavière, J. Vaché sous les traits du comte Rupert de Rantzau, et l'imposteur qui n'est autre que G.-E. Debord) (Debord 1954 : 132-133).

Pour les lettristes, le seul bon usage dont on peut faire du cinéma consiste en une projection-identification intense, suivi d'une appropriation qui prend la forme d'un détournement mythologique. De cette manière, le film n'existe plus en tant que spectacle séparé ; il devient partie intégrante du monde imaginaire du sujet, étant détourné et revisité par lui. Dans la fiction traditionnelle, les lettristes rencontrent donc, via une intense activité d'*introjection*, un « divertissement collectif acceptable », c'est-à-dire un moyen de se figurer eux-mêmes en « acteurs de l'Histoire ».

Cette manière d'écrire son histoire, d'insérer son vécu dans le domaine narratif, Debord va le perfectionner toute sa vie durant. Pendant longtemps, Debord

ne peut écrire l'histoire de sa vie que par détournement, en empruntant à autrui. Même dans *In girum*, où l'expression directe du « je » est enfin permise, Debord a recours à des détournements de films narratifs pour évoquer sa vie et sa légende. De même, les textes mémorialistes sont toujours largement composés de citations et de références à la littérature classique. Que les références à la culture populaire soient largement abandonnées à partir de *Panégyrique* ne change pourtant rien au rôle pris par le détournement dans la construction de la personnalité. La citation, adoptée tardivement par Debord, participe en effet d'une économie similaire. La citation est évidemment un procédé de l'intertextualité ; mais la citation, à la différence du détournement, n'a aucune *honte* de sa source, ni du *monde* qu'elle implique. Alors qu'on pouvait toujours percevoir une certaine dose d'ironie dans les détournements cinématographiques, la citation opère directement le réinvestissement, elle constitue une production du moi par le masque.

Cependant, il ne faut pas surestimer la distance ironique mise en place à travers les détournements cinématographiques. Chez Debord, le détournement procède toujours à la fois d'une certaine distanciation entre le moi et la représentation *et* d'un réinvestissement identificatoire. Se questionnant sur les détournements cinématographiques si présents dans l'œuvre entière, Boris Donné en est venu à cette conclusion :

> Quand Debord, qui se considère d'abord comme un cinéaste à la pointe de l'avant-garde, renvoie de manière répétée au *Lola Montès* de Max Orphuls, quand il fait allusion à un film noir hollywoodien, *Dark Passage* (*Passagers de la nuit*), est-ce avec la même distance ironique dont il fait preuve lorsqu'il détourne, par exemple, certains messages publicitaires ; ou bien est-ce le signe d'un réel investissement affectif dans ces films, comme lorsqu'il se projette dans les œuvres de Pascal, de Baudelaire ? Il me semble à présent que Debord n'a intégré dans ses films ou dans ses livres des fragments d'œuvres *identifiables* (de façon

> immédiate, ou au prix de quelques recherches) que si celles-ci entraient profondément en résonance avec sa sensibilité (Donné 2005 : 15).

Cela confirme que dans son rapport au cinéma, Debord n'a jamais pratiqué la *distanciation* ; les investissements émotionnels qui s'y produisent sont du même ordre que ceux qui se manifestent au sein d'œuvres littéraires majeures. C'est toujours sous la forme d'un *déplacement fantasmatique* que la vraie vie et la vie spectaculaire en viennent à s'équivaloir, à se confondre : « cette vie et ce cinéma sont également peu de choses ; et c'est par là qu'ils sont effectivement devenus interchangeables » (Debord 2006 *IGI* 2006 : 1761). Il ne s'agit donc pas de détruire la représentation, mais d'utiliser son contenu idéel au profit d'un vécu à passionner, d'utiliser le cinéma pour se fabriquer son propre cinéma intime. Il s'agit d'exporter le pouvoir magique de l'écran vers son envers, que Debord expose d'ailleurs dans la scène d'ouverture d'*In girum* quand il présente l'image d'un public de cinéma contemplant un film dans une salle obscure. L'imaginaire individuel est le médiateur d'un tel déplacement.

Il est par ailleurs significatif de remarquer qu'au-delà le contenu même de la citation, dans *Panégyrique*, c'est la *personnalité* même de l'écrivain cité que Debord convoque et utilise à ses propres fins. Le vécu historique de Shakespeare, de Villon ou de Montaigne occupe exactement la même fonction que Lacenaire ou le diable dans *In girum* ; ces figures historiques ou fictives permettent en effet au moi de se construire une personnalité plus grande que nature, comme l'a bien remarqué Boris Donné dans son analyse des *Mémoires* :

> L'identification à des figures d'écrivains (De Quincey, Retz) ou à des personnages de fiction (Hamlet, Galaad) permet à Debord de se construire un *moi* substitutif, qui dissimule son vrai *moi* en même temps

> qu'il l'exprime de façon oblique, par le choix même de ces doubles ou de ses répondants allégoriques (Donné 2005 : 17).

Dans les textes mémoriaux, les détournements ou les citations ne jouent donc pas d'abord un rôle politique : ce que Debord emprunte aux auteurs qu'il cite ou aux héros qu'il convoque, c'est une part de leur personnalité ou de leur univers, qu'il incorpore immédiatement à son idéal du moi. Debord refuse d'avancer à visage découvert ; c'est toujours *masqué*, via autrui, qu'il apparaît dans le monde[116]. Il faut donc surtout concevoir la pratique du détournement comme un *art du masque*[117], c'est-à-dire une forme *détournée* d'expression de soi :

> Debord s'est appliqué dans toute son œuvre à occulter sa personnalité véritable en la recouvrant d'une série de simulacres : peut-être est-ce essentiellement à cela que lui a servi le procédé du détournement. Il a manipulé l'écriture pour se montrer tout en restant inconnaissable (Donné 2005 : 17).

Debord explique ainsi son « emprunt » aux grandes figures historiques (surtout des écrivains) dans *Panégyrique* :

> On s'étonnera peut-être que je semble implicitement me comparer, ici ou là, […] à tel grand esprit du passé […]. On aurait tort. Je ne prétends ressembler à personne d'autre […]. Mais beaucoup de personnages du passé […] sont encore communément connus. Ils représentent en résumé une signification instantanément communicable, à propos des conduites ou des penchants humains (Debord 2006 *PAN.1* : 1659).

---

[116] Interprétant le détournement du film *Dark Passage* dans les *Mémoires,* Boris Donné en arrive à cette conclusion : « Debord n'a-t-il pas eu, semblablement, le désir de dérober son visage ? Sa toute première publication […] était accompagnée d'une photo volontairement dégradée où sa figure (déjà à demi dans l'ombre) était rendue indiscernable, le regard noirci. Et parmi les quelques images de lui-même qu'il livrera par la suite, plusieurs sont floues, surexposées […] *Lavartus prodeo* : par ces portraits décevants, Debord signifie qu'il n'entend pas avancer à visage découvert, qu'il a choisi de se masquer » (Donné 2005 : 17).

[117] Apostolidès a théorisé la fonction du masque chez Debord dans son essai *Les Tombeaux de Guy Debord* (Apostolidès 2006 : 155-158).

Même si Debord ne s'identifie pas de façon monolithique à ces personnages historiques qu'il convoque, il reconnaît néanmoins dans la richesse de leurs expériences des parallèles saisissants avec sa propre existence. C'est pourquoi l'utilisation d'une bonne citation ou la convocation d'une figure reconnue remplace avantageusement n'importe quel discours personnel de l'auteur : elle aura l'avantage immédiat « d'approfondir » un sens caché par le brouillard de l'aliénation présente. Cette économie montre comment le détournement fonctionne selon un modèle iconique : le sens du détournement doit être direct, instantané, par-delà la représentation ; il doit advenir d'*un seul coup* et faire immédiatement apparaître un vaste réseau de significations. Apostolidès remarque avec justesse que « Chez Debord, les images […] sont premières, les mots viennent ensuite » (Apostolidès 2004 : 962). Proche de certaines conceptions modernistes de l'*image poétique*, l'écriture par détournement permet d'approcher un certain *sublime*, comme le soulignaient déjà Debord et Wolman en 1956 : « Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés […] s'emploierait à rendre un certain sublime » (Debord 2006 : 222-223).

Il faut recevoir l'écriture du moi de Debord comme essentiellement baroque, c'est-à-dire fonctionnant à partir d'une multiplicité de masques et d'images en perpétuelle circulation. Debord joue ainsi de ses diverses figures comme avec un jeu de cartes ou, mieux, un jeu de tarot : il joue les cartes qui lui conviennent en fonction du moment ou de ses interlocuteurs. Véritable *interface* entre le moi et le monde, la pratique du détournement ne saurait chez lui se réduire à une simple méthode d'écriture ; elle correspond plutôt à une manière d'être dans le monde, une façon de vivre et de communiquer, de se créer soi-même et de se véhiculer aux autres. Le

détournement apparaît comme une forme de communication codée dans laquelle un moi se découvre partiellement dans une sorte de jeu engageant autrui : « Entre lui et les autres, il [Debord] place ses images, non seulement pour garder ses distances et ne pas se sentir *envahi*, mais aussi pour inviter des partenaires à jouer » (Apostolidès 2004 : 962).

Les forts investissements émotionnels qui se nouent entre lui et divers éléments de l'univers culturel, Debord décide de les utiliser à son profit, à travers un système baroque d'expression du moi, un système dominé par l'emploi du masque, du double et du simulacre. Debord élève ainsi la puissance propre à l'art, la *puissance du faux*, à son plus haut niveau. Dégagé de son rapport illusoire au vrai ou au véridique, l'art moderne réalise pleinement sa véritable nature, qui réside dans son caractère illusoire et artificiel. Pour Debord, c'est sa propre vie qui devra s'embellir à l'aide des puissances du faux ; c'est via cette métamorphose qu'il parvient à faire entrer son existence dans le mythe.

4.2. Le lettrisme et la jeunesse criminelle

> Pour un révolutionnaire, il n'y a qu'un régime possible :
> LA RÉVOLUTION
> c'est-à-dire
> LA TERREUR
> […] Assassins, bandits, forbans, vous fûtes les premiers révoltés. Le parti immonde des honnêtes gens vous a consacrés au dieu de la lâcheté et de l'hypocrisie
> DESNOS

Parmi l'ensemble des masques portés par Debord, ceux qui relèvent de la figure du Bandit occupent une place centrale et récurrente (Apostolidès 2006 : 156). Tout ce qui relève de la petite pègre, du lumpenprolétariat, du crime de droit commun, trouve chez lui un écho important, au point où on peut affirmer sans gêne que le crime occupe dans son imaginaire un véritable rôle allégorique. Le romantisme souvent attribué à la figure du bandit ou du criminel, aussi stéréotypé et traditionnel soit-il, Debord l'assimile et le véhicule dans l'ensemble de son œuvre, qui fait sans cesse l'éloge de la transgression sous toutes ses formes. Ainsi, lorsque Debord s'identifie à des figures littéraires, il privilégie nettement des figures de rebelles, voire des figures d'écrivain-bandit tel François Villon. Dans son *Panégyrique*, Debord remonte d'ailleurs sa généalogie criminelle jusqu'à Villon et sa bande organisée, les Coquillards :

> Nous avions plusieurs traits de ressemblance avec ces autres sectateurs de la vie dangereuse qui avaient passé leur temps exactement cinq cents ans avant nous, dans la même ville et sur la même rive. Je ne peux évidemment pas être comparé à quelqu'un qui a maîtrisé son art comme François Villon. Et je ne me suis pas aussi irrémédiablement que lui

> engagé dans le grand banditisme ; enfin, je n'avais pas fait d'aussi bonnes études universitaires (Debord 2006 *PAN.1* : 1663)[118].

Mais Debord n'a pas besoin d'aller jusqu'au Moyen-Âge pour trouver des ancêtres de sa pratique « criminelle » de l'art et de la vie. Car les lettristes poursuivent à leur manière une certaine tradition parisienne qui s'est nouée au XIX[e], celle de la *bohème*, qui institue la figure de l'artiste comme ambigu personnage de la rue, en rupture de ban, en opposition avec l'ordre établi. D'une certaine manière, l'identification aux « classes dangereuses » permet aux lettristes de se singulariser par rapport aux autres bohèmes parisiennes avec lesquelles ils sont en compétition. Plus tard, cette identification et cette incorporation permettront à Debord de redéfinir sa vision de la révolution, en opposition avec l'orthodoxie marxiste. En dernier ressort, les rapports complexes qui se nouent entre Debord et les bandits sont partie prenante du romantisme lyrique qui domine la légende lettriste telle que véhiculée dans les écrits biographiques de Debord.

La bohème, véritable invention du XIX[e] siècle, prolonge son existence durant le XX[e] siècle au sein des divers groupes de l'avant-garde artistique. Avec ces groupes, le caractère collectif de la création transcende les prétentions individuelles. Les avant-gardes composent en quelque sorte des microsociétés expérimentant les formes encore floues d'une communauté à venir. Le collectif devient lui-même l'objet d'une expérimentation sur les modes de vie et sur les rapports intersubjectifs dans laquelle l'art doit être « dépassé » en tant qu'activité spécialisée. Cette vision messianique du rôle politique de l'art a passablement modifié l'image ancienne de la

---

[118] Ici, comme souvent, le discours de Debord fonctionne dans la duplicité : tout en feignant de rejeter la possibilité d'une comparaison avec Villon, Debord effectue du même coup cette comparaison avec le maître criminel de la poésie française.

bohème. Mais cette vision moderniste ne fait que radicaliser le projet initial de la bohème historique, qui entretenait déjà l'ambition de faire du domaine esthétique un projet spirituel supérieur codifiant les pratiques de la vie quotidienne.

L'Internationale lettriste (I.L.), créée par Debord et quelques-uns de ses amis en 1952 en dissidence au mouvement lettriste dirigé par l'expatrié roumain Isidore Isou, et dissous en 1957 lors de la fondation de la plus célèbre Internationale situationniste (I.S.), apparaît comme un lieu exemplaire où se renégocie la tradition de la bohème issue du XIXe siècle, notamment via les liens que le groupe entretient avec une autre catégorie sociale, celle des « classes dangereuses ». Pour les lettristes, la fusion souhaitée de l'art et du vécu ne peut avoir lieu qu'au sein d'une vie engagée qui se confronte sans cesse au *danger*, aux frontières de la loi et des normes sociales. Si les poètes symbolistes — Mallarmé en tête — étaient devenus les « camarades de route » des anarchistes à la fin du XIXe siècle, les lettristes se rapprocheront quant à eux des « classes dangereuses » et adopteront en partie le mode de vie de ce vaste ensemble de marginaux et de délinquants qui habitent encore le Saint-Germain-des-Prés des années 50. C'est par le biais de cette rencontre entre la bohème et les « classes dangereuses » que l'on peut mieux saisir la nouvelle pratique de la bohème instituée par l'I.L. Je vais tout d'abord déployer les conditions sociohistoriques qui permettent d'identifier la bohème et les classes dangereuses en tant que catégorie sociale définie. Certains traits communs attachés aux archétypes du bohémien, issu du milieu intellectuel, et celui de « l'apache », issu du prolétariat, permettent d'identifier les bases à partir desquelles peut se produire ce rapprochement.

Le mouvement lettriste est un des derniers mouvements d'après-guerre à poursuivre la tradition des scandales surréalistes. Le mouvement lettriste d'Isidore

Isou recrutait, dès la fin des années 40, de jeunes rebelles refusant les conditions modernes de l'existence. Isou, qui fut pendant un bref moment le mentor de Debord, sera d'ailleurs un des premiers auteurs à promouvoir et défendre l'idée du caractère intrinsèquement rebelle et subversif de la jeunesse, et ce, bien avant que cela ne devienne la mode dans les années 60 (la principale revue de groupe porte d'ailleurs le nom *Le soulèvement de la jeunesse*). Plusieurs lettristes se présentaient eux-mêmes comme appartenant à une vaste confrérie de « ratés » de tout genre ; Serge Berna organise d'ailleurs le 16 mars 1950 un « Grand Meeting des Ratés » à l'Hôtel des Sociétés savantes de Paris. Sur l'affiche annonçant l'événement, Berna écrivit avec d'autres lettristes ce texte tournant en dérision l'idée de réussite sociale :

> RATÉS……
> On nous présente comme des MINUS, et nous le sommes.
> […]
> INCAPABLES
> INUTILES
> OISIFS
> VA-NU-PIEDS de COMPTOIRS ! […]
> Disserterons : "Des mérites de l'Impuissance" (Berna 1950 : non paginé).

Sans ambition aucune, si ce n'est celle de passer du bon temps, la jeunesse lettriste se définit uniquement par son refus total du monde adulte. Sans salaire ni travail, tous les moyens étaient bons à ces « enfants perdus[119] » de l'après-guerre pour trouver des façons de financer leur état d'ivresse presque constant.

Entre 1952 et 1955, les lettristes se fondent dans la foule des jeunes « sectateurs » qui hantent les rues et les cafés de la rive gauche. À cette époque, les intellectuels et les délinquants se croisent dans certains lieux de liberté devenus

---

[119] L'expression « enfants perdus » est primordiale dans la mythologie de Debord : elle sert à désigner les membres rebelles de sa génération née dans l'entre-deux-guerres. Une pluralité de significations, détaillée par Debord, s'y rattache.

mythiques, tel le Café Moineau. Cette jeunesse rebelle, joliment photographiée par le hollandais Ed Van der Elsken dans son livre *Love on the Left Bank*, est constituée d'artistes ou d'intellectuels en rupture de ban, mais aussi de jeunes prolétaires, de filles mineures en fugues, de déserteurs et de drogués. Au début du XXe siècle, on appelait couramment ce type de délinquants juvéniles peuplant Paris les *apaches*[120], pour évoquer l'image d'une meute sauvage envahissant peu à peu la ville de *l'intérieur*. Les apaches, loin de mourir avec les deux guerres mondiales, renaissent de leurs cendres dans le Paris de l'après-guerre.

C'est dans ce milieu que les lettristes dirigés par Debord évoluent, et tentent de se faire reconnaître en tant que groupe d'avant-garde dominant. L'art produit dans ce milieu se trouve naturellement affecté par le climat de fin du monde qui y règne. Debord ne cesse d'ailleurs de rappeler les racines nihilistes de sa pratique poétique : « Je dois convenir qu'il y a toujours eu dans mon esthétique négative quelque chose qui se plaisait à aller jusqu'à la néantisation » (Debord 2006 *CMR* : 1818). C'est surtout dans ses textes mémorialistes tardifs que Debord évoque sa fréquentation des « classes dangereuses » dans le Quartier Latin des années 50. Ses descriptions, dans *Panégyrique tome 1*, ne manquent pas de lyrisme :

> Ce milieu des entrepreneurs de démolitions […] s'était alors mêlé de près aux classes dangereuses. En vivant avec elles, on mène largement leur vie. Il en reste évidemment des traces durables. […] J'ai donc surtout connu les rebelles et les pauvres. J'ai vu autour de moi en grande quantité des individus qui mourraient jeunes, et pas toujours par le suicide, d'ailleurs fréquent (Debord 2006 *PAN.1* : 1663).

---

[120] Les journaux à potins et la presse bourgeoise de la Belle Époque ne cessent de relever les faits et gestes de ces « apaches », qui constituent bel et bien un nouvel archétype de la mythologie parisienne moderne. Un journaliste du *Matin* écrivait en 1910 : « On ne parle que d'apaches » (cité dans Kalifa 2005 : 44). Dominique Kalifa souligne par ailleurs comment l'expression parisienne « apache », créée par deux journalistes en 1902, s'inspire directement des représentations européennes de la célèbre tribu amérindienne.

Et encore, quelques pages plus loin dans le même ouvrage :

> Dans le quartier de perdition où vint ma jeunesse, comme pour achever de s'instruire, on eût dit que s'étaient donné rendez-vous les signes précurseurs d'un proche effondrement de tout l'édifice de la civilisation. On y trouvait en permanence des gens qui ne pouvaient être définis que négativement, pour la bonne raison qu'ils n'avaient aucun métier, ne s'occupaient à aucune étude, et ne pratiquait aucun art. […] c'était les gens les plus imprévisibles d'une heure à l'autre, et parfois assez dangereux (Debord 2006 *PAN.1* : 1665).

Debord présente sa rencontre avec les classes dangereuses comme correspondant pour lui à l'entrée dans la vie adulte (« s'achever de s'instruire »), et comme ce qui trace une voie définitive à cette dernière (« il en reste évidemment des traces durables »). Mais subsiste-t-il une différence fondamentale entre la part prolétarisée et la part bourgeoise ou cultivée de cette même jeunesse nihiliste qui terrifie les honnêtes gens de Paris? Debord semble vouloir maintenir une certaine distance : quand il dit que « ce milieu des entrepreneurs de démolitions […] s'était alors mêlé de près aux classes dangereuses », il laisse entendre qu'une distinction originaire demeure : ce sont les « entrepreneurs en démolition », c'est-à-dire les lettrés marginalisés, qui se joignent aux classes dangereuses, et non l'inverse. Nous avons donc affaire, dans un premier temps, à deux milieux distincts. Mais les lettristes, contrairement aux surréalistes qui faisaient sans cesse l'éloge des criminels sans jamais se mêler à eux, entreprennent véritablement un processus de *devenir* classes dangereuses (« en vivant avec elles, on mène largement leur vie »).

Faisant de la transgression de la loi le moyen par excellence de la révolution, les lettristes rassemblés autour de Debord identifient dans l'acte criminel les signaux d'un rejet du monde contemporain et de son ordre moral. Cette négation, déjà annoncée par la poésie moderne, seules les classes dangereuses la mettent en acte,

concrètement, du moins selon l'interprétation des lettristes[121]. Pour les avant-gardes lettristes et surréalistes, la révolution, impossible dans l'univers sociopolitique présent, s'actualise uniquement à travers les gestes radicaux commis par les marginaux ou par les fous criminels.

4.3. Conspirateurs et classes dangereuses au XIXe siècle

Outre leurs conditions socioéconomiques précaires, qu'est-ce qui définit les catégories de bohème et de classe dangereuse en tant qu'unité sociale distincte? Ce sont tout d'abord deux catégories psychosociales nées au XIX[e] siècle, dans la littérature dans le cas de la bohème, dans les sciences sociales pour les classes dangereuses. L'invention de la bohème artistique est un fait bien documenté par les sociologues et les historiens de la culture. On se rappelle que la bohème apparaît à une époque où le producteur intellectuel peut (partiellement) s'émanciper de sa soumission historique au pouvoir étatique, au prix cependant d'une nouvelle soumission au goût bourgeois. Cette nouvelle disposition de l'artiste, qui doit maintenant « se vendre » sur le marché de l'art, fera naître aussi bien le pathos satanique de Baudelaire que l'indifférence absolue de Flaubert envers le social, deux réponses possibles à une nouvelle domination s'exerçant dans l'univers formes. L'ambivalence de la position sociale et économique de l'artiste dans un monde dominé par une bourgeoisie triomphante, mais généralement peu éduquée conditionne aussi bien sa marginalisation forcée et le profond sentiment d'aliénation

[121] Cette vision est à rapprocher de celle des surréalistes, eux aussi fascinés par le crime et l'assassinat. On consultera à ce sujet le livre de Jonathan Eburne, *Surrealism and the Art of Crime* (2008).

qui en résulte. Ainsi, le personnage conceptuel central de la bohème, le dandy, est justement celui qui rend visible dans les moindres détails les marques de sa différence assumée. En ce sens, la posture de l'artiste maudit s'inscrit dans une tradition héroïque, car l'engagement total de l'artiste envers son art s'accompagne bien souvent dans la société bourgeoise d'un renoncement aux signes ostentatoires de la réussite sociale.

Le bohémien du XIXe partage plusieurs traits avec un autre archétype central dans la mythologie parisienne : celui du « conspirateur de profession[122] ». Walter Benjamin, dans ses études sur Baudelaire, notait déjà comment le conspirateur et l'artiste maudit sont les deux figures essentielles et complémentaires d'un même mouvement de négation au sein du Paris du Second Empire[123]. L'hypothèse de Benjamin, de prime à bord étonnante, est que Baudelaire, même s'il n'a jamais appartenu à la classe des conspirateurs politiques qui hantent le XIXe, n'en est pas moins tributaire de leur conception du monde. Toute l'œuvre de Baudelaire serait imprégnée de la hargne désespérée des conspirateurs professionnels qui, tous,

> viennent de la bohème. Leur premier champ d'action est l'armée, puis la petite bourgeoisie, occasionnellement le prolétariat. C'est pourtant parmi les véritables chefs du prolétariat que cette couche sociale trouve ses adversaires. Le *Manifeste communiste* met fin à son existence politique. La poésie de Baudelaire trouve sa force du pathos de la rébellion que cultivent ces groupes. Il se range du côté des asociaux (Benjamin 2000c : 59).

---

[122] Selon Karl Marx, les conspirateurs de profession font eux-mêmes partie de la bohème parisienne : « Leur existence incertaine, […] leur vie déréglée dont les seuls points fixes sont les cabarets des marchands de vin […], les relations qu'ils entretiennent inévitablement avec toutes sortes de gens douteux font qu'ils appartiennent à ce milieu qu'à Paris on appelle *la bohème*. » (cité dans Benjamin 2002 : 25-26).

[123] Dans sa fine analyse des *Mémoires* de Guy Debord (1957), Boris Donné émet l'hypothèse selon laquelle Debord aurait été profondément marqué par le projet de conte en prose *La conspiration*, écrit par Baudelaire. On retrouve en effet dans cette ébauche un concentré de la mentalité du conspirateur nihiliste qui s'accorde parfaitement avec la sensibilité de Debord (Donné 2004c : 77-78).

Bien souvent, la bohème est, dans la France du Second Empire, directement impliquée dans la politique, et plus précisément dans les nombreuses politiques conspiratrices révolutionnaires. La bohème représente elle-même la couche prolétarisée de la classe lettrée : elle doit vendre sa force de travail dans un marché libéralisé, sans l'aide ni l'appui de l'État ou des institutions bourgeoises de légitimation artistique — Baudelaire aimait comparer le travail d'artiste à celui d'une prostituée. En ce sens, on ne doit pas s'étonner de l'appui répandu de la bohème envers les nombreux groupes socialistes ou anarchisants de l'époque. La haine profonde de Baudelaire et de Blanqui envers l'univers bourgeois — pour lequel ils se destinaient pourtant — est le moteur avoué de leur action dans le monde. Pour Baudelaire, c'est l'aspiration à une œuvre pleinement moderne qui détermine la posture héroïque de l'artiste maudit. Pour un conspirateur socialiste ou anarchiste comme Blanqui, c'est bien sûr la perspective du triomphe révolutionnaire qui motive sa vie clandestine, complètement orientée vers la destruction de l'ordre étatique. On retrouve dans ces deux personnages les principaux archétypes qu'a voulu activer Debord dans son mythe personnel.

De façon assez symptomatique, le philosophe Henri Lefebvre, qui fut pendant un temps proche des situationnistes, interprète lui aussi l'œuvre de Baudelaire (et le mouvement moderniste qu'elle initie) comme étant marquée par l'échec toujours répété des révolutions :

> La modernité, dans la société bourgeoise, ce sera l'ombre de la révolution possible et manquée, sa parodie. Le texte de Baudelaire ne se comprend que dans une interprétation diabolique et parodique. Le Neuf abstrait et vivant de l'abstraction, pris pour du vivant et du concret humain, en soi exalté et sans cesse proclamé, sera le substitut idéologique et idéal de la révolution pratique qui ne s'est pas accomplie. La praxis étroite du poète […] qui utilise des représentations et de phantasmes pour essayer de créer

> un monde fictif (idéal) acceptable dans le monde réel inacceptable, cette praxis dérisoire remplacera la praxis totale qui aurait véritablement transformé le monde au lieu de l'interpréter (Lefebvre 1962 : 174)[124].

Ainsi, l'ensemble de l'utopie littéraire post-baudelairienne se serait fondé sur l'effondrement de la révolution :

> Comment ne pas supposer que l'expérience politique de cette génération, avec l'échec de la révolution de 1848 et de coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, puis la longue désolation du Second Empire, a joué un rôle dans la vision désenchantée du monde politique et social qui va de pair avec le culte de l'art pour l'art ? (Bourdieu 1998 : 104)

Sur le plan historique, ce que l'on doit déduire du discours de Bourdieu, c'est que l'échec de 1848 et le triomphe bonapartiste du Second Empire séparent à tous jamais les deux types de bohèmes qui animaient la vie culturelle parisienne. La frange littéraire, complètement désillusionnée par rapport au réel après l'effondrement de la révolution, opère un repli artistique et proclame l'autonomie de l'art, souverainement apolitique ; on reconnaît ici le parcours exemplaire de Baudelaire.

Une partie de la bohème parisienne participe néanmoins aux nombreuses insurrections du XIXe siècle. Les premiers groupes révolutionnaires étaient tous composés par une élite éclairée, comme le rappelle l'historien Eric Hobsbawm :

> Les fraternités ritualistes classiques étaient composées dans leur très grande majorité […] d'intellectuels en chômage et autres « impuissants » des classes moyennes et supérieures. […] La révolution que souhaitaient ces hommes était en quelque sorte un bienfait imposé de l'extérieur à ceux qui en bénéficieraient : le peuple n'avait aucune part dans leurs calculs (Hobsbawn 1963 : 193-194).

---

[124] Cette interprétation du rapport entre modernisme poétique et révolution est directement reprise par Vaneigem et Debord dans leur article « All the King's Men », publié en 1963 : « Entre les périodes révolutionnaires où les masses accèdent à la poésie en agissant, on peut penser que les cercles de l'aventure poétique restent les seuls lieux où subsiste la totalité de la révolution, comme virtualité inaccomplie mais proche, ombre d'un personnage absent » (Debord 2006 : 615).

Sans rapport « organique » avec la classe ouvrière, les conspirateurs du XIXe siècle tentaient de pousser cette dernière à faire la révolution qui leur permettrait de prendre le pouvoir et d'imposer leur vision de la société idéale. Marx reprochait d'ailleurs aux conspirateurs leur distance avec la cause prolétarienne : « ils n'ont d'autre but que celui, immédiat, de renverser le gouvernement actuel et méprisent au plus haut point les efforts pour faire prendre conscience aux travailleurs de leurs intérêts de classe » (cité dans Benjamin 2002 : 27-28). En ce sens, les conspirateurs sont par définition des êtres de la négation, au même titre que le fut Debord. Ils ne portent aucune cause concrète, ce sont les hommes d'aucun parti. Tout ce qui les motive, c'est leur haine du pouvoir existant. Leur idéalisme est second ; ils sont d'abord et avant tout motivés par le trouble, la violence, les déchirements. Tout ce qui peut faire du bruit et embarrasser le pouvoir les excite au plus haut point. Impatient et hargneux, téméraire et courageux, le conspirateur du XIXe siècle trouvera dans la bombe et d'autres artifices de destruction le moyen de se manifester : « Ils se jettent sur des inventions qui doivent faire des miracles révolutionnaires ; les bombes incendiaires, les machines infernales à effet magique, les émeutes qui doivent faire des miracles qui doivent avoir des conséquences d'autant plus surprenantes et miraculeuses que leur fondement est moins rationnel » (Marx, cité dans Benjamin 2002 : 27). Le conspirateur n'est qu'un illusionniste qui ne contrôle pas bien la magie noire qu'il emploie malgré tout. Souvent déconnectés de la réalité de la masse ouvrière, les conspirateurs du XIXe siècle tentent par tous les moyens de créer, par la propagande et l'agitation, des situations insurrectionnelles. Mais avec ces groupes, l'idéologie parfois scientiste allait de pair avec une conception ésotérique de l'organisation, conception issue de leur passé franc-maçonnique : « Ce passé et ce climat commun

des fraternités secrètes peuvent expliquer leur penchant persistant pour les super-conspirations internationales et leur coordination par des directoires secrets opérants par-dessus les fraternités et les loges, et recrutés dans les "grades" les plus élevés de l'initiation » (Hobsbawn 1963 : 188).

Cependant, on explique fréquemment comment ce mode d'être des révolutionnaires romantiques primitifs tend à disparaître avec le développement des partis révolutionnaires organisés du XIXe siècle : « Un internationalisme plus vaste et moins ésotérique absorba et convertit par la suite les énergies des rebelles internationaux, et seuls des révolutionnaires aussi notoirement archaïque et romanesque que Bakounine continuèrent de fonder des « Alliances secrètes » de ce type » (Hobsbawn 1963 : 189). En effet, dans l'historiographie marxiste, on s'accorde généralement pour dire que la politique conspiratrice tend peu à peu à disparaître durant la seconde moitié du XIXe siècle, avec la formation d'intellectuels ouvriers et l'intégration des revendications des sans-voix dans la structure semi-légale du Parti révolutionnaire[125]. Pour Walter Benjamin, il ne fait aucun doute que les conspirateurs tendent à disparaître grâce à l'émergence de la conscience de classe que permet la diffusion du marxisme[126]. C'est aussi ce que pense Eric Hobsbawn : « l'événement

---

[125] Les classes laborieuses, autrefois laissées à elles-mêmes et condamnées à suivre les ordres des conspirateurs en chef, commencent à s'organiser sérieusement durant la seconde moitié du XIXe siècle. En recrutant et en formant des intellectuels elle-même, la classe ouvrière assure son autonomie politique et s'émancipe des conspirateurs politiques issus de la petite bourgeoisie. La montée de la classe ouvrière organisée et la constitution des grands partis socialistes témoigneraient donc de la fin des politiques conspiratives et du ritualisme sectaire qui caractérisaient les révolutionnaires de « la génération précédente ». Au jeu des conspirations secrètes et aux scènes obscures se déroulant derrière les rideaux, s'opposerait donc la transparence du processus démocratique lui-même, avec son antagonisme fortement affirmé, mais modéré par le cadre législatif assurant le bon fonctionnement du « jeu politique ».

[126] « [...] les conspirateurs professionnels, qui tous viennent de la bohème. Leur premier champ d'action est l'armée, puis la petite bourgeoisie, occasionnellement le prolétariat. C'est pourtant parmi les véritables chefs du prolétariat que cette couche sociale trouve ses adversaires. Le *Manifeste communiste* met fin à son existence politique » (Benjamin 2000c : 59 ; je souligne, Ndr.).

crucial des années 1830 […] fut le déclin du conspirateur issu des classes moyennes au profit de son homologue ouvrier, et l'essor d'une théorie "prolétarienne" de la révolution » (Hobsbawn 1963 : 194). Cette vision ne fait que reprendre la division d'Engels entre « socialisme utopique » et « socialisme scientifique » : le socialisme utopique est celui des révolutionnaires pré-marxistes, pénétrés malgré eux par leurs préjugés de classe, sans connaissances « scientifiques » ni de la classe ouvrière ni du mode de production capitaliste[127].

Debord et les lettristes qui l'entourent empruntent aux confréries révolutionnaires du siècle précédent leur structure de société secrète[128]. Le maintien du secret et de l'anonymat autour d'un groupement révolutionnaire produit structurellement du mythologique, et une machine de rumeur hostile entourant l'existence même du groupe. C'est en ce sens que Debord fusionne la figure de l'artiste maudit avec celle du conspirateur de profession : il veut incarner dans un même mouvement ces deux puissances de la négation. Son art comme son action politique sont tous deux profondément marqués par le secret, utilisé à la fois comme outil de pouvoir personnel au sein des groupes et comme mécanisme de fascination devant subjuguer les esprits. Debord a sciemment utilisé une stratégie du secret, à la fois pour se protéger lui-même, et pour construire un mythe fonctionnel entourant son

---

[127] Pour fournir un exemple paradigmatique de la vision marxiste officielle, on peut rappeler les propos polis, mais peu flatteurs d'Engels sur Auguste Blanqui : « Blanqui est essentiellement un révolutionnaire politique […]. Il fut avant tout un "homme d'action" qui croyait qu'une petite minorité bien organisée pourrait, en essayant au bon moment d'effectuer un coup de main révolutionnaire, entraîner à sa suite […] la masse du peuple et réaliser ainsi sa révolution victorieuse. Sous Louis-Philippe il ne pouvait évidemment constituer ce noyau que sous la forme d'une société secrète […]. L'on voit que Blanqui est un révolutionnaire de la génération précédente » (Engels 1873 : non paginé).

[128] Selon Apostolidès, « Si l'idée de société secrète flotte presque constamment dans l'atmosphère qui environne Debord et son groupe, c'est qu'une raison profonde devait conduire les situationnistes à esquisser au moins le geste symbolique de se cacher. Le partage d'un savoir dangereux fait d'eux des frères, des égaux » (Apostolidès 2006 : 220).

rôle dans l'histoire artistique et sociale de son temps. La légende qu'il tient à imposer est celle d'un individu qui a porté à lui seul le poids d'une lourde tâche historique : « En grande partie, le travail du négatif en Europe, pendant toute une génération, a été mené par moi » (Debord 2006 *CAG* : 1572). Le fonctionnement quasi clandestin des situationnistes — justement inspiré par la tradition des politiques conspiratrices — est bien connu, tout comme leur méfiance envers leur propre popularité ou récupération. Ainsi, le rejet de la pratique artistique séparée — et donc du positionnement dans le spectacle — peut aussi être interprété à travers le prisme des intentions cachées de Debord, à savoir fonder une Internationale en partie secrète, sans œuvres, prenant sa source dans la rumeur et la légende de sa propre existence séditieuse menaçant l'ordre du monde. D'ailleurs, le fonctionnement hyper sectaire des situationnistes n'est pas sans rappeler le fonctionnement des sociétés secrètes (avec son mouvement d'isolation et de fermeture au monde extérieur), auxquelles Debord s'est intéressé dès les débuts de l'Internationale Lettriste[129].

---

[129] C'est Ivan Chtcheglov qui aurait transmis sa passion des sociétés secrètes à Debord, et qui lui aurait proposé de calquer le fonctionnement de L'I.L. sur ces dernières : « Ivan fait aussi partager à Guy son goût pour l'imaginaire médiéval : ensemble ils rêvent d'une société secrète que serait une chevalerie nouvelle. Vu l'effectif réduit de leur mouvement plus ou moins imaginaire, Ivan […] suggère à Guy de faire de l'I.L. un groupe occulte. Debord est séduit : « Eh oui très bonne idée — les lettristes pouvoir occulte, comme le Ku Klux Klan, l'œil de Moscou, l'Intelligence service… » (Apostolidès & Donné 2006b : 61). Les auteurs remarquent que « L'allusion à l'Intelligence Service perdurera discrètement dans le choix des initiales I.S. pour le mouvement fondé en 1957 » (Apostolidès & Donné 2006b : 61). Dans son poème en prose « Réflexions sur l'échec de quelques révolutions dans le monde », Chtcheglov écrit : « Le stade de vie parasitaire se traduit par une action ignorée du public s'opérant dans un milieu fermé occulte. Le rôle des sociétés initiatiques est très grand. L'immense majorité de celles-ci avortent. À présent vous avez vu tout ce que nous pouvions vous montrer » (Chtcheglov 2006 : 35). L'idée de ne pas dévoiler trop d'information afin de préserver un secret se retrouvera bien sûr dans l'œuvre de Debord. L'intérêt de ce dernier pour le fonctionnement clandestin des sociétés secrètes se retrouve dans ses lettres de jeunesse ; en 1951, il écrit dans sa correspondance avec Hervé Falcou : « Le terrorisme formera des sociétés secrètes » (Debord 2004 : 117 ; la phrase est barrée, mais toujours lisible dans le fac-similé de la lettre). Le manuscrit de « Manifeste pour une construction de situations », écrit en 1953 et resté inédit jusqu'en 2004, est incomplet. Il se termine abruptement sur ce détournement d'une lettre de Jacques Vaché à André Breton : « Mon but actuel est de porter une chemise rouge, un foulard rouge et des bottes montantes — et d'être membre d'une société sans but et secrète en Australie » (Debord 2006 : 112).

La question du *rituel* va bien sûr de pair avec celle du *secret*, et on retrouve plusieurs exemples de pratiques ritualistes au sein de l'I.S., si on définit celles-ci comme un ensemble de règles strictes et formellement définies auquel les membres d'un groupe fermé doivent impérativement se soumettre. Ces règles se doivent par ailleurs d'être connues que des membres du groupe. Pour donner un exemple de cette pratique, on peut citer un des textes de constitution de l'I.L., écrit en décembre 1952 :

> Un texte rédigé pour l'occasion par Jean-Louis Brau est solennellement déchiré, enfermé dans une bouteille, puis jeté dans le canal Saint-Denis. Brau en garde pourtant une copie. Il s'agit en substance des rudes statuts de la nouvelle Internationale. Les points 3 et 4 témoignent en particulier d'un évident durcissement […] :
> « 3. Interdiction à tout membre de l'I.L. de soutenir une morale régressive jusqu'à l'élaboration de critères précis.
> 4. Circonspection extrême dans la présentation d'œuvres personnelles pouvant engager l'IL. […]
> - Exclusion de quiconque publiant sous son nom une œuvre commerciale. » (Bourseiller 2001 : 82-83).

Après avoir été posées sur le papier, ces règles devaient être détruites une fois que tous les membres du groupe en aient pris connaissance. On retrouve la même volonté d'effacer les traces des lois dans les « secrètes » « Thèses de Hambourg » (décembre 1961), qui ne furent jamais dévoilées à quiconque en dehors de l'I.S. (Debord avait fait jurer a chacun des participants de ne jamais les révéler). Nous savons seulement la phrase-conclusion qui devait, à elle seule, résumer le contenu des discussions : « L'I.S. doit, maintenant, réaliser la philosophie »[130] (Debord 2006 : 585).

Historiquement, le modèle des sociétés secrètes qui intéresse surtout Debord trouve ses racines dans les groupements conspirateurs du XIXe siècle. C'est une des

---

[130] Boris Donné dévoile dans son article « Ne révélez jamais » une partie de la vérité sur les fameuses « Thèses d'Hambourg » : ces dernières, qui n'auraient jamais été écrites, auraient en réalité été résumées dans les cinq formules intitulées « Directives », qui furent peintes par Debord puis exposées dans un musée danois en 1961 (Donné 2004b : 27-29).

raisons pour lesquelles l'imaginaire politique de Debord se trouve profondément ancré dans ce XIXe siècle des pulsions révolutionnaires, cette période surréaliste de « proclamations surprenantes », de « petites machinations à trois sous », d'« attaques soudaines » et d'« ironie impénétrable » (Benjamin 2002 : 26). La séquence historique ouverte par l'ère des révolutions donne naissance aussi bien à l'état policier moderne qu'à la pratique invisible et anonyme des groupements révolutionnaires en posture d'illégalité. En outre, il convient de rappeler que les groupes révolutionnaires du XIXe siècle conservaient tous, avec plus ou moins d'importance selon les cas, des traces de leur passé maçonnique ; Proudhon, Bakounine, Kropotkine étaient tous membres de loges maçonniques[131]. Bien sûr, la structure organisationnelle de plusieurs organisations révolutionnaires du XIXe siècle était bien souvent calquée sur celles d'une secte, avec la forte cohésion de ses membres, soudée par le secret[132].

Les lettristes puis leurs descendants situationnistes, rejetant les formes instituées de la politique représentative, s'inscrivent donc dans la tradition des conspirateurs comme Blanqui ou Bakounine, avec leur attachement à la structure des sociétés secrètes et sa pratique de la clandestinité. Debord dénonce l'illusion de transparence qu'entretient la société du spectacle, et demeure attaché à la conception

---

[131] Philippe Muray, dans son livre *Le XIXe siècle à travers les âges* (1999), explicite les liens qui unissent historiquement le socialisme et l'occultisme. Blanqui, avec son texte *L'Éternité par les astres*, est bien sûr l'archétype du révolutionnaire imbibé d'ésotérisme et de conceptions mystico-hermétiques sur l'ordre de l'univers.

[132] Debord était conscient de cette alliance entre les sociétés secrètes et les groupes de conspirateurs au XIXe siècle. Toujours préoccupé par le besoin d'identifier dans le passé des ancêtres pouvant donner sens à son entreprise actuelle, Debord écrit, dans une lettre à Chtcheglov en 1953, une surprenante histoire des insurrections parisiennes du siècle passé. Sur le quartier de Saint-Germain-des-Prés — le repère des lettristes —, Debord affirme : « D'autre part, la montagne Ste Geneviève se révèle au long de l'histoire le haut-lieu de toutes les conspirations. Au XIXe s. le quartier le plus solidement insurrectionnel de Paris : repère des sociétés secrètes extrémistes d'alors — dans les bars de chiffonniers de la Rue des Patriarches » (Debord 2004 : 159).

conspiratrice du pouvoir, la seule apte à provoquer une révolution : « Un concours de circonstances a marqué presque tout ce que j'ai fait d'une certaine allure de conspiration » (Debord 2006 *PAN.1* : 1676). Ainsi, la politique révolutionnaire telle que conçue par Debord et ses amis se veut antérieure au modèle léniniste : c'est d'abord un *jeu* partagé par une fraternité, celle des amis unis dans leur volonté de voir s'effondrer la totalité des conditions existantes[133]. Cela sera encore plus vrai lors de la période situationniste, où le groupe se comprend lui-même comme une élite aristocratique devant éduquer le prolétariat. Cette conception se retrouve directement dans la structure même de l'I.S., où se manifeste une volonté de séparation entre une aristocratie d'avant-garde et un peuple à entrainer dans un jeu qui le dépasse, mais dont il devra prendre conscience. Entre les deux, subsiste une série d'intermédiaires nécessaires, mais méprisés. Les militants fidèles, qualifiés de « pro-situs », sont uniquement considérés comme des pions pouvant servir la cause.

Quant aux classes dangereuses elles-mêmes, que Marx et Engels désignaient sous le terme de lumpenprolétariat, elles sont soumises à une multitude de définitions parfois contradictoires. Ainsi, Marx semble lui-même confondre les classes dangereuses avec la bohème, comme on peut le lire dans cette description hargneuse tirée du *18e brumaire de Louis Bonaparte* :

---

[133] Les agents du Parti imaginaire ont probablement raison lorsqu'ils affirment : « Au fond, le conflit entre Marx et Bakounine autour de l'Internationale et de sa prétendue infiltration par une obscure Alliance internationale de la démocratie socialiste acquise à Bakounine, porte sur ce point : d'un côté, il y a une politique fondée sur les programmes et de l'autre une politique fondée sur l'amitié » (Parti imaginaire 2006 : 21). Bakounine n'avait aucune confiance à une politique des masses, même celle basée sur un programme solide s'opposant à la fluidité du capital : sans cesse il recrutait dans le secret, au sein même de l'Internationale, de rares et précieux amis parmi lesquels une confiance totale s'établissait. Pour Bakounine, la politique est d'abord une question d'amitié, de clan, de tribu. Contre l'informe froideur de la politique anonyme des masses, seule la consistance des liens amicaux assure le triomphe possible de la révolution.

> on avait organisé le lumpenprolétariat parisien en sections secrètes, mis à la tête de chacune d'entre elles des agents bonapartistes, la société elle-même étant dirigée par un général bonapartiste. A côté de «roués» ruinés, aux moyens d'existence douteux et d'origine également douteuse, d'aventuriers et de déchets corrompus de la bourgeoisie, on y trouvait des vagabonds, des soldats licenciés, des forçats sortis du bagne, des galériens en rupture de ban, des filous, des charlatans, des lazzaroni, des pickpockets, des escamoteurs, des joueurs, des souteneurs, des tenanciers de maisons publiques, des portefaix, des écrivassiers, des joueurs d'orgue, des chiffonniers, des rémouleurs, des rétameurs, des mendiants, bref, toute cette masse confuse, décomposée, flottante, que les Français appellent la bohème. C'est avec ces éléments qui lui étaient proches que Bonaparte constitua le corps de la société du Dix-Décembre. «Société de bienfaisance», en ce sens que tous les membres, tout comme Bonaparte, sentaient le besoin de se venir en aide à eux-mêmes aux dépens de la nation laborieuse (Marx 1859 : non paginé ; je souligne, Ndr).

On voit ici clairement que pour Marx, la bohème et le lumpenprolétariat ne forment qu'un seul et même groupe social aux contours vagues, incluant tout ce qui grouille dans les marges de l'honnête société productive. Marx lui-même semble conscient du peu de précision ontologique de son objet quand il évoque cette « masse confuse, décomposée, flottante ».

La seule caractéristique qui semble unir l'ensemble de ses personnages sociaux énumérés par un Marx, c'est principalement le fait de « vivre aux dépens de la nation laborieuse »[134]. Marx définit donc d'abord ce milieu par son *improductivité parasitaire*, ce qui est fort significatif quand on sait que les lettristes font de l'oisiveté

[134] Une même confusion marquera les travaux des premiers sociologues de la ville de Paris de la première moitié du XIXe siècle, pour qui les frontières entre les classes laborieuses et les classes dangereuses étaient floues et mouvantes. Frégier, par exemple, décrivait ainsi l'influence du lumpenprolétariat sur les ouvriers, et le passage rapide qui se produit entre ces deux états sociaux : « Ces malheureux qui, par l'exercice de leur profession, se rattachaient encore en apparence à la masse des ouvriers honnêtes et laborieux, dépouillent peu à peu, sous la maligne influence de leurs compagnons de désordres, les habitudes de travail qui leurs restaient et finissent pas embrasser leur vie fainéante et criminelle » (cité dans Chevalier 1984 : 255). Pour Frégier comme pour Marx, le délinquant n'est jamais loin du travailleur, prêt à inciter ce dernier à refuser l'obéissance servile au travail afin de le corrompre en lui donnant accès aux joies vicieuses d'une vie nocturne de « désordre » et de crime. Le goût du crime se greffe aux prolétaires comme un véritable parasite. Pour les penseurs de l'économie politique, seule la valorisation du travail, unique centre possible de la révolution, peut sauver l'âme de ses « damnés de la terre » que sont les prolétaires.

leur valeur suprême. Il faut se rappeler que, dans sa correspondance, Debord présente son célèbre graffiti « Ne travaillez jamais », gravé sur un mur de Paris en 1953, comme la « plus belle de ses œuvres de jeunesse » (Debord 2006 : 92). Les lettristes poursuivent ici une tradition très marginale de la mouvance socialiste, à savoir celle qui met le « droit à la paresse » au cœur des réclamations[135]. Si le rejet de l'économisme primaire peut représenter une libération des idéologies les plus pénibles du marxisme, on doit souligner les limites communautaires d'une telle éthique de vie. Car la conception aristocratique d'un droit à l'improductivité implique nécessairement la soumission d'autres acteurs à l'impératif social de la production. Cette contradiction dans le projet des situationnistes indique les véritables sources de leur utopie : non pas tant le communisme prolétarien, mais bien plutôt l'anarchisme individualiste d'un Max Stirner.

C'est donc notamment sur cette base d'une improductivité partagée que Debord décrit sa rencontre avec les classes dangereuses. C'est parce que ces dernières ne se définissent que négativement, par leur refus obstiné du travail, que la rencontre avec la bohème lettriste est possible. Or, cela fait depuis longtemps partie du mythe de la bohème que de se définir par son rapport *différé* et *différent* au travail. Debord reprend à son compte la duplicité traditionnellement rattachée au travail de l'artiste depuis l'invention de la bohème. Mais il va plus loin encore, en ceci qu'il se propose de « dépasser » la figure traditionnelle de l'artiste. Refusant les catégories d'écrivain ou d'artiste, de même que l'obligation de produire des œuvres, Debord trace une

---

[135] Je fais référence ici à l'ouvrage fondateur du beau-fils de Marx, Paul Lafargue, *Le droit à la paresse* (1883). Lafargue est un des rares penseurs marxistes à s'opposer radicalement à l'obligation sociale du travail et à la glorification de la production. Les lettristes et les situationnistes s'inscrivent évidemment dans une pensée similaire, tout comme Georges Bataille.

figure inédite de l'artiste, qui consiste à transformer les conséquences d'une paresse naturelle, d'une incapacité de produire, en capital symbolique contribuant à sa renommée :

> Je me suis ferment tenu, docteur en rien, à l'écart de toute apparence de participation aux milieux qui passaient alors pour intellectuels ou artistiques. J'avoue que mon mérite en cette matière se trouvait bien tempéré par ma grande paresse, comme aussi par mes très minces capacités pour affronter les travaux de pareilles carrières (Debord 2006 *PAN.1* : 1662).

On le sait, ce refus du travail impliqua pour Debord de se faire entretenir par de généreux mécènes durant toute sa vie ; un exploit dont il n'hésite pas à se vanter dans la mesure où il subvertit la question de la valeur du travail, de même que la valeur d'échange qui fonde l'économie capitaliste.

Avant de se découvrir une passion pour le prolétariat vers 1960, Debord ne s'intéresse donc qu'aux membres des « classes dangereuses » : « Tout ce qui est illégal l'attire, l'inceste entre frère et sœur, la drogue, l'abus d'alcool, les filles mineures, les maisons de correction, la prison » (Apostolidès 2006 : 209). Si Debord cherche à collaborer avec les classes dangereuses, c'est aussi pour s'entourer de figures violentes et viriles qui donnent cet aspect de « mauvais garçon » à son organisation[136]. Cet aspect de dangerosité[137] doit permettre à l'I.L. de se différencier

---

[136] Apostolidès écrit à ce propos : « L'univers sensible et intellectuel de Guy Debord est marqué par la fascination pour les "hommes", les vrais, qu'ils soient truands comme Ghislain de Marbaix, bandits comme Villon ou Lacenaire, ou bien simples soldats. […] On est libre d'y reconnaître une homosexualité latente assez prononcée. On y verra surtout une attirance pour tout ce que Debord n'osait pas, ne pouvait pas être lui-même » (Apostolidès 2006 : 66). La fascination de Debord pour les « mâles », en particulier les mauvais garçons, bandits ou criminels, est à rapprocher de celle qu'on retrouve chez un Jean Genet.

[137] Debord ne se gêne pas pour surenchérir le caractère dangereux de ses fréquentations : « Sur cet article de la mort violente, je remarque, sans pouvoir avancer une explication pleinement rationnelle du phénomène, que le nombre de mes amis qui ont été tués pas balles constitue un pourcentage grandement inusité, en dehors des opérations militaires bien sûr » (Debord 2006 *PAN.1* :1663). On a beau fouiller sa biographie, à la notable exception de Gérard Lebovici et de Ghislain de Marbaix, on ne retrouve pratiquement aucune trace de ses amis qui auraient été tués par balle. La stratégie de Debord

des autres groupes d'avant-garde : contrairement à ces derniers, uniquement intéressés par leurs jeux d'esthète, l'I.L. prétend s'occuper des forces sociales directes, et de leurs contre-pouvoirs effectifs. La rencontre entre lettristes et les classes dangereuses, aussi fantasmatique que réelle, correspond donc dans un premier temps à une stratégie de distinction de la part des lettristes envers leurs aînés surréalistes auxquels ils doivent tant.

L'entourage criminel dévoué à Debord doit inspirer la peur aux éventuels « ennemis » de leur chef. En ce sens, la tactique a plutôt bien fonctionné, comme en témoigne cette lettre du surréaliste Jean-Louis Bédoin, qui relate à un ami la rencontre ratée entre les surréalistes et les lettristes en vue d'une action commune qui devait s'opposer à la commémoration de l'anniversaire de Rimbaud. Bédoin évoque immédiatement son dégoût envers le groupe : « Ce qu'on fait vraiment de plus moche dans le genre gueules de faux-jetons à tendance "intellectuelle gangster" comme on en voit dans les milieux de Saint-Germain-des-Prés ». Et plus loin dans la lettre, il avertit son ami : « J'ajoute que ces gens sont dangereux, en ce sens qu'ils emploient de la graine de tueur, recrutée dans les milieux arabes de la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève. Tu vois le genre. Très capable de vous coller pour quelque temps à l'hôpital » (cité dans Duwa 2008 : 140-141).

En comparant le groupe à des « gangsters », Bédoin démontre à quel point il a intégré l'image que Debord cherche à donner à son « Internationale », terme que Bédoin ridiculise : « ils sont bien quatre en tout » (cité dans Duwa 2008 : 140). Cette identification, tout à fait intentionnelle, surprend peu quand on connaît la fascination

---

consiste à modifier ou à grossir les faits afin de redorer son image d'une aura de dangerosité, de subversion.

de Debord pour le film noir et les romans policiers. Cette imagerie de gangsters, Debord va la détourner du cinéma pour la transposer au groupe lettriste lui-même. Sa volonté de s'auto-représenter comme le commandant d'un groupe criminel, dangereux et clandestin transparaît à de multiples reprises dans l'œuvre. Dans sa correspondance, Debord évoque souvent la menace que ses subordonnés exercent sur ses ennemis, allant parfois jusqu'à l'attaque directe[138]. En se référant aux diverses (mauvaises) traductions de *La société du spectacle*, Debord écrit :

> On n'a pourtant rien vu de pire qu'en Italie où, dès 1968, l'éditeur De Donato a sorti la plus monstrueuse de toutes […]. Paolo Salvadori, étant allé trouver dans leurs bureaux les responsables de cet excès, les avaient frappés, et leur avait même, littéralement, craché au visage : car telle est naturellement la manière d'agir des bons traducteurs, quand ils en rencontrent de mauvais (Debord 2006 : 1460).

La confrontation physique de Salvadori avec le mauvais éditeur nous est présentée comme un acte de bravoure témoignant du dévouement du fidèle à son maître, au sein d'une situation de subordination volontaire que Debord aime reproduire autour de lui.

Avec les classes dangereuses s'opère un transfert : Debord transporte sur ces figures son idéal du moi, son désir d'être perçu comme un être menaçant, potentiellement violent même, défiant une société sur la défensive. Et c'est avec fierté qu'il revendique son appartenance au milieu des apaches parisiens : « C'est le fait d'être passé par un tel milieu qui m'a permis de dire quelquefois, par la suite, avec la même fierté que le démagogue des *Cavaliers* d'Aristophane : "J'ai été élevé sur la voie publique, moi aussi!" » (Debord 2006 *PAN.1* : 1665-1666). Malgré le fort sentiment d'appartenance à ce groupe, la distance demeure entre les lettristes et les

---

[138] À l'époque situationniste, Debord va utiliser les nombreux pro-situs pour aller troubler les cours universitaires de ses ennemis (Henri Lefebvre, Edgar Morin, Abraham Moles). Dans son combat contre le monde, Debord préfère généralement utiliser la rhétorique, mais il n'hésite pas, parfois, de jouer ses pions et d'utiliser la force physique.

classes dangereuses, jugées trop nihilistes. Si bien qu'ils allaient éventuellement se séparer, de façon naturelle, après quelques brèves années de fréquentation, principalement entre 1952 et 1955[139]. Plus tard, durant l'époque situationniste, c'est surtout Raoul Vaneigem qui insistera sur la nécessaire alliance de l'avant-garde révolutionnaire avec la pègre et les blousons noirs — Debord ne reviendra sur ces figures, pour les mythifier, que plus tard, dans son œuvre mémorialiste tardive.

4.4. Le crime comme allégorie

> Allongeant son ombre immense
> Sur le monde et sur Paris
> Quel est ce spectre aux yeux gris
> Qui surgit dans le silence ?
> Fantômas, serait ce toi
> Qui te dresse sur les toits ?
> DESNOS

Même si Debord prend la peine de se distancier des milieux nihilistes du Quartier latin dès les années 50[140], la question du crime restera centrale dans son

[139] Mais Debord insiste : toute son expérience future part de là, la fréquentation de ses milieux jouant le rôle d'une formation originaire primordiale ; comme il l'écrit lui-même : « Cette première expérience de l'illégalité, on veut la continuer toujours » (Debord 2006 *IGI* : 1374). S'il ressent parfois le besoin de se distancier de ce milieu qu'il considère trop *nihiliste*, c'est pour mieux mettre l'accent sur l'aventure situationniste, plus *constructive* celle-là, mais toujours en réitérant sa fidélité à ce groupe de néo-apaches : « Quand je parle de ces gens, j'ai l'air, peut-être, d'en sourire, mais il ne faut pas le croire. J'ai bu leur vin. Je leur suis fidèle. Et je ne crois pas être devenu par la suite, en quoi que ce soit, mieux que ce qu'ils étaient eux-mêmes dans ce temps là » (Debord 2006 *IGI :* 1369).

[140] Dès 1953 en effet, avec l'article « Pour en finir avec le confort nihiliste », Debord tente de prendre ses distances avec le nihilisme désespéré des « enfants perdus » du Quartier latin. Pour lui, l'idée de trouver une solution à la mélancolie et à l'abject que lui inspire la condition humaine devient vitale : seul un point de fuite concentrant ses énergies lui permettrait d'évacuer les pulsions suicidaires qu'il éprouve constamment. Dans l'article, Debord écrit : « Nous ne voulons à aucun prix participer, accepter de nous taire, accepter. Ne serait-ce que par orgueil, il nous déplaît de ressembler à trop de gens. Le vin rouge et la négation dans les cafés, les vérités premières du désespoir ne seront pas l'aboutissement de ces vies si difficiles à défendre contre les pièges du silence, les cent manières de SE RANGER » (Debord 2006 : 101). Dès sa jeunesse, Debord promet donc que jamais il ne se

œuvre. Dans son *Panégyrique* écrit en 1989, un texte qui se présente sous la forme d'un bilan de vie, Debord définit rétrospectivement l'essentiel de son action dans le monde comme une *réinvention moderne du crime* : « Je n'ai véritablement prétendu à aucune vertu, sauf peut-être à celle d'avoir pensé que seuls quelques crimes d'un genre nouveau […] pourraient ne pas être indignes de moi » (Debord 2006 *PAN.1* : 1664). Debord évoque directement dans ce texte son désir de lier, dans l'exemple de sa vie, la pratique de l'écriture et du crime, se plaçant dans la filiation de François Villon et de Lacenaire.

Pour comprendre les véritables raisons motivant la passion de Debord pour les classes dangereuses, il convient de revenir sur les origines du concept tel que le reçoit Debord. Ce dernier découvre probablement l'expression dans l'ouvrage classique de Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIXe siècle*, publié en 1958[141]. D'abord démographe, Chevalier s'intéresse aux mouvements de la population parisienne au XIXe siècle. Statistiques et références à l'appui, il dresse le portrait des classes les plus pauvres, les plus délinquantes, d'une ville en profonde mutation. Mais outre cet aspect démographique,

---

« rangera », que jamais il n'acceptera le monde tel qu'il est. En 1978, il juge avoir réussi : « On sait que cette société signe une sorte de paix avec ces ennemis les plus déclarés, quand elle leur fait une place dans le spectacle. Mais je suis justement, dans ce temps, le seul qui ait quelque célébrité clandestine et mauvaise, et que l'on n'ait pas réussi à faire paraître sur cette scène du renoncement » (Debord 2006 *IGI* : 1784).

[141] Le concept de classes dangereuses est néanmoins issu du XIXe siècle. Il apparaît sous la plume du chef de bureau de la préfecture de la Seine, H.-A. Frégier, qui publie son ouvrage *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures* en 1840. Ce titre connaît à l'époque de sa parution un grand succès. Il faut analyser ce succès par l'effet de nouveauté qu'a produit cet ouvrage, qui veut « surtout décrire les malfaiteurs de tous genres, appartenant ou non à la classe ouvrière » (Chevalier 1984 : 254). N'assiste-t-on pas ici à la naissance de toute une conception policière moderne du corps social ? L'intention de Frégier ne se dissimule pas : il veut rendre « meilleures » ses populations déshéritées que craignent les classes possédantes. Avec la naissance des sciences sociales, le crime cesse d'apparaître dans sa brutalité pour devenir, de plus en plus, un épiphénomène de la misère économique des classes laborieuses. L'alliance entre le discours hygiéniste et la plus « triste » des sciences, l'économie politique, aura de lourdes conséquences dans la gestion policière des populations.

Chevalier s'intéresse surtout au *thème* criminel dans la culture populaire de cette époque. Il est en effet indéniable qu'avant même d'être un fait sociologique, le crime devient, au XIX[e] puis au XX[e] siècle, une *catégorie culturelle* à part entière, diffusée dans les journaux, les chansons, les pièces de théâtre, les films, les affiches, etc. Le crime intègre l'imaginaire de la société et devient partie prenante d'une économie psychique qui concerne le rapport des citoyens avec « l'État démocratique » moderne : « En ces temps de terreur où chacun tient par quelque chose du conspirateur, chacun peut également se trouver conduit à jouer au détective » (Benjamin 2002 : 65).

Le crime, partout relayé par les médias de masse, devient donc, dans la ville moderne, le domaine qui menace l'ordre existant et, aussi, ce qui lui assure paradoxalement une certaine stabilité. Il faut comprendre l'émergence du genre policier dans ce contexte social très précis. Le genre policier apparaît dans une société urbaine où les hommes sont conscients d'être constamment épiés et surveillés par leurs contemporains. L'espace de la ville moderne est justement cela : un espace où nul ne peut échapper au regard de l'Autre. Partout, l'homme des villes se déplace au sein des masses ; ces gestes peuvent toujours être repérés. Le genre policier témoigne de cette nouvelle conscience de l'homme urbain face aux nouvelles techniques de la gestion policière[142]. L'émergence des services secrets, de la police politique et des agents doubles modifie durablement le rapport de l'homme moderne au crime, ainsi

---

[142] Dans la France du Second Empire, la police politique se développe à un niveau de perfectionnement inégalé. À cette époque, de grands criminels deviennent bientôt de grands indicateurs puis des chefs de police (Vidocq). Partout, l'État infiltre les groupements potentiellement menaçants; nulle part on ne peut être sûr que continue d'exister une « vie privée » en dehors d'un regard inquisiteur. Comme dans les États totalitaires, tout le monde est potentiellement un délateur, tout le monde est potentiellement coupable. Par ailleurs, notons que les premières grandes institutions d'espionnage modernes se développent au XIX[e] siècle ; la police politique du Tsar, l'*Okhrana*, fut pendant longtemps une sorte de modèle indépassable.

qu'à sa propre culpabilité, réelle ou imaginaire. Au XIXe siècle en particulier, la foule urbaine, passionnée par les faits divers, est d'ailleurs avide de ces exécutions et de ces supplices offerts en spectacle par l'appareil répressif. La foule anonyme, la plèbe menaçante, devient une spectatrice passionnée et une consommatrice de jugements et punitions ; elle est, du point de vue des pouvoirs, à la fois une vague source de menace et un objet à contrôler.

Le crime en tant que production culturelle apparaît donc avec la société du spectacle elle-même. Comme le remarque Michel Foucault, le XIXe siècle déplace irrémédiablement la présentation culturelle domaine criminel :

> Une figure avait hanté les âges précédents, celle du roi monstrueux, source de toute justice et pourtant souillée de crimes; une autre peur apparaît, celle d'une entente cachée et trouble entre ceux qui font valoir la loi et ceux qui la violent. Fini l'âge shakespearien où la souveraineté s'affrontait avec l'abomination dans un même personnage; commencera bientôt le mélodrame quotidien de la puissance policière et des complicités que le crime noue avec les pouvoirs (Foucault 1993 : 331).

On sait que Debord était fasciné par le problème du pouvoir baroque ; mais il désirait aussi lier le crime à une pratique d'émancipation sociale. En ce sens, Foucault à raison d'affirmer qu'à partir du XIXe siècle, la question du crime et de l'illégalité devient, de manière étrangement complice, inséparable de la question de la *police*. Le crime convoque dès lors immédiatement une série de pratiques sociales, judiciaires, médicales, disciplinaires, liées aux institutions de la *police*[143]. Au XIXe siècle, le

---

[143] Les mécanismes de la répression policière constituent une thématique centrale présente partout dans l'œuvre de Debord : ce thème sert à asseoir l'image de lui qu'il cherche plus que tout à véhiculer, celle d'un être si menaçant que toutes les instances du pouvoir sont sans cesse à ses trousses. Dans *Panégyrique*, Debord écrit : « Des bandes de policiers, dont les marches soudaines étaient éclairées par un grand nombre d'indicateurs, ne cessaient de lancer des incursions sous tous les prétextes, mais le

crime cesse donc en partie de se lier avec des problèmes métaphysiques de confrontation entre la grandeur et la souillure ; le crime devient un *produit social* à part entière. Les classes dangereuses, qui apparaissent dans le discours hygiéniste, sont les populations les plus récalcitrantes au travail de la police, cette véritable « force de l'ordre » qui s'exerce directement sur les corps socialisés[144]. La science sociale nouvellement créée, qui nomme et identifie ces classes pour mieux les faire exister en face des matraques, n'est que le revers académique d'une conception policière du corps social.

Que ce soit dans les romans de Victor Hugo ou de Zola, mais aussi dans le feuilleton le plus lu de l'époque (*Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue), au XIXe siècle le thème du crime urbain est partout, obsédant, récurant. Le crime devient un véritable phénomène culturel, un enjeu important du discours social qui doit venir fonder le lien communautaire. Le spectacle du crime, relayé dans la presse à grand tirage, devient par ailleurs l'épouvantail devant justifier l'appareil répressif. Il se produit donc quelque chose d'assez unique au XIXe siècle, où un dispositif culturel inédit émerge par la synergie de trois facteurs en relation : l'explosion de la reproduction mécanique et la production médiatique qui l'accompagne, l'émergence

plus souvent dans l'intention de saisir des drogues, et les filles qui n'avaient pas dix-huit ans » (Debord 2006 *PAN.1* : 1367).

[144] Quand Debord affirme, dans *Hurlements en faveur de Sade*, que « L'ordre règne mais ne gouverne pas » (détournement de ce principe constitutionnel britannique : « Le roi règne mais ne gouverne pas »), il fait bien sûr référence au travail de la police, qui établit autoritairement l'ordre au sein du chaos des existences, mais sans parvenir pas à le gouverner dans sa totalité. L'ordre ne peut s'imposer dans tous les moindres recoins de la vie quotidienne.

du thème criminel dans la culture populaire, et le renforcement des techniques étatique-policières de surveillance et de contrôle des populations[145].

Cette conception policière de l'existence sociale trouve immédiatement un relais dans le médiatique. Le développement de la surveillance étatique, au XIXe siècle, participe en effet à l'établissement du spectacle contemporain. Car les médias de masse sont justement ces canaux de diffusion permettant de faire circuler les informations recueillies parmi des foules avides de détails. Avec l'essor de la presse à sensation, on voit aussi apparaître un genre de crime auparavant très rare, ou du moins peu documenté : les massacres dionysiaques du *serial killer*. Le tueur en série devient une sorte de star de la société du spectacle, et plus ses crimes seront barbares et originaux, plus sa cote sera élevée dans une telle société. Indéniablement, le serial killer élève ce qui relevait auparavant d'un simple « artisanat » au niveau des Beaux-arts, et c'est l'intuition géniale qu'avait déjà eue Thomas de Quincey en 1827 dans *On Murder as One of the Fine Arts*. Une fois libéré de nos préjugés moraux ou religieux, ne nous est-il pas possible de considérer le meurtre comme un art particulièrement exigeant et raffiné, argumentait l'auteur des *Confessions of an English Opium-Eater*? L'art de frapper sans se faire prendre, et de faire un « bon ouvrage », sans laisser de traces compromettantes, n'est-ce pas un art en soi, exigeant de nombreuses qualités difficilement accessibles au commun des mortels? L'art de

---

[145] Les techniques de surveillance avancées mises au point au XXe siècle (caméra, microphones, satellites, contrôle informatique, etc.) et le présent perpétuel qu'institue la réalité médiatique à travers l'accès de tous, au même moment, aux mêmes informations, a encore amplifié la domination policière de la vie. Il n'empêche que ce dispositif est déjà présent à l'état embryonnaire au XIXe siècle.

déjouer la police, et de jouer aux plus brillants avec les forces de l'ordre, devient pour De Quincey un art respectable auquel peut s'adonner tout bon gentleman[146].

La presse à sensation et le roman policier constituent de nouvelles formes culturelles participant au faible enthousiasme populaire pour l'ordre établi : ce qu'ils mettent en scène, c'est presque toujours le triomphe de l'appareil policier et judiciaire sur le criminel venu perturber le « cours normal des choses ». En ce sens, le rôle du roman ou du feuilleton policier au XIXe siècle est *éducatif*. Le personnage du détective devient central dans la modernité parce qu'il témoigne d'une rationalité sans faille, et parfaitement adaptée à sa société et à sa morale :

> Moderne don Quichotte dont la certitude subjective n'a plus rien de « démonique », ne contient plus aucune utopie, le détective est un redresseur de torts qui réussit dans son entreprise. Son œuvre, sa fonction dans la littérature du divertissement, est rassurante comme la religion du dimanche (Rochlitz 1981 : 24).

Mais dans le rapport au genre policier de Debord, l'identification à la figure du détective est bloquée, exactement pour les mêmes raisons que pour Baudelaire : « Baudelaire n'a pas écrit de roman policier parce que sa structure pulsionnelle lui rendait impossible l'identification avec le détective. Le calcul, le moment de la construction, se trouvait chez lui du côté de l'asocial. Il fait partie intégrante de la cruauté » (Benjamin 2002 : 25-26). Dans une logique proche de celle de De Quincey,

---

[146] Ce n'est pas tant l'acte meurtrier qui intéresse De Quincey dans l'art de l'assassinat que la *pensée* du plan, et la virtuosité de son exécution. De Quincey est le premier à reconnaître un certain génie aux meurtriers, dessinant une vision positive de la criminalité dont la culture populaire du XXe siècle allait s'emparer, quand le crime émergera comme produit culturel à part entière. On sait que la figure de l'antihéros criminel deviendra la norme au XXe siècle, notamment dans le cinéma, avec des films comme *Le démon des armes* (*Gun Crazy*) et *Bonny and Clyde*. L'avant-garde artistique anticipe ce phénomène.

pour l'auteur des *Fleurs du mal* comme pour l'auteur de *Hurlements en faveur de Sade*, c'est uniquement du côté du criminel que se trouve le véritable génie.

Si le roman policier naissant vient souvent justifier l'appareil répressif, de plus en plus dans l'esprit populaire, le crime en vient néanmoins à cristalliser la révolte sociale impossible. C'est ce processus que décrit Dominique Kalifa dans son ouvrage *L'encre et le sang* : « Dans un monde où l'histoire n'a ordinairement pas droit de cité, la violence que le crime introduit au cœur des relations sociales apparaît d'abord comme un […] mode d'appropriation historique » (Kalifa 1995 : 272). En un certain sens, le criminel fournit dans l'imaginaire la clé du « passage à l'acte », ce crucial moment de la désinhibition qui permet au sujet moderne d'agir en dehors d'un rapport d'obéissance à la Loi[147]. Le criminel crée l'histoire, et son « passage à l'acte » symbolise le passage vers un nouveau régime. On se retrouve ici avec la distinction benjaminienne entre la violence *protectrice* du droit, et la violence *créatrice* de droit[148]. C'est à cette violence à la fois destructrice *et* créatrice d'un nouvel ordre que Debord veut associer son nom, et le travail des groupes d'avant-garde qu'il dirige. Le crime devient pour lui une figure allégorique lui permettant de représenter son action révolutionnaire dans le monde. C'est cet imaginaire du crime en tant qu'acte de création positif s'opposant à l'État que récupère la bohème lettriste, ainsi que Debord dans sa mythologie personnelle, imprégnée de références à la littérature policière et aux films noirs qui ont marqué sa jeunesse.

[147] « Être « sujet », cela signifie prendre une position depuis laquelle un acteur peut passer de la théorie à la pratique. D'ordinaire cette transition se produit lorsqu'un acteur a trouvé le motif qui le libère de l'hésitation et le désinhibe pour lui permettre d'agir. […] Dévoiler la figure de l'obéissance à soi-même au cœur des Temps modernes, c'est montrer comment les « sujets » s'arment pour devenir des agents capables d'agir […] en se donnant eux-mêmes le signal de l'inhibition des actes […]. La subjectivation donc inséparable de la prise de pouvoir et des entraînements qui l'accompagnent » (Sloterdijk 2006 : 86-87).

[148] Voir l'article « Critique de la violence » de Walter Benjamin, dans *Œuvres I* (Benjamin, 2000a).

Mais cette récupération de l'éthique de la transgression empruntée aux classes dangereuses s'accomplit, chez les situationnistes, au prix de l'abandon de la question sociale. En cela, les situationnistes suivent l'évolution de la représentation du fait criminel. Alors qu'au début du XIXe siècle on associe les classes dangereuses aux classes laborieuses, on assiste à partir du XXe siècle à la représentation d'une professionnalisation et d'une autonomisation du crime : « L'âpacherie est un état, désormais immuable, qui ne résulte plus de facteurs sociaux, mais bien de la paresse, de mœurs épouvantables ou d'un choix délibéré » (Kalifa 2005 : 122). Comme si le crime cessait d'être un fait social et pathologique pour devenir une activité spécialisée se justifiant d'elle-même. La série romanesque *Fu-Manchu* et des feuilletons comme *Fantômas* présentent justement, au début du siècle, cette nouvelle vision qui dissocie le crime de la misère. Il convient ici de rappeler que Debord ne cesse de revenir à ces figures criminelles fictives pour comprendre ses actions dans le monde. Apostolidès décrit ainsi l'intérêt de Debord pour Fu-Manchu :

> Parmi les figures littéraires de criminels, le personnage de Fu-Manchu, tiré des romans de Sax Rohmer, tient une place importante dans la constitution de l'imaginaire debordien. Cet individu est la première figure « littéraire » de Bandit que rencontre Debord […]. Elle lui fournit d'un coup les principaux éléments d'un mythe qu'il cultivera toute sa vie, celui de la puissance cachée, maléfique, qui menace l'ordre établi et contrôle un réseau de collaborateurs dévoués à sa personne, et ce uniquement par la puissance de son esprit (Apostolidès 2006 : 156).

Or les relations entre ces « maîtres invisibles du crime » et les apaches qui leur obéissent sont loin d'être égalitaires. Voici comment Kalifa explicite la nature des relations qui unissent Fantômas et les apaches membres de son armée personnelle :

> Fantômas […] les emploie au gré de ces besoins. De fait, Fantômas s'impose comme l'employeur mystérieux et souvent inconnu […] qui embauche et licencie au coup par coup […]. Besogneux de la

> délinquance, sans solidarité ni cohésion, les apaches ne constituent qu'une masse de déclassés obéissants […] (Kalifa 2005 : 121).

On reconnaît ici l'exacte vision que possédait Debord de ses « subalternes ». Se fantasmant comme un général à la tête d'une armée devant détruire le monde, Debord a souvent utilisé à ses fins quelques voyous de ses connaissances. La structure hiérarchisée de l'I.S. lui permet d'occuper cette position de dirigeant invisible à la tête d'une organisation clandestine et fermée sur elle-même[149].

De véritables *rencontres*, il n'y en eut guère entre la bohème situationniste et les classes dangereuses, car il n'y avait pas réciprocité des individus et des consciences. En ce sens, Debord est un digne successeur de Lacenaire, mais aussi de Netchaïev, l'auteur russe du *Catéchisme du révolutionnaire*, qui expliquait comment le bon révolutionnaire ne doit pas hésiter à manipuler les êtres qui l'entourent, amis ou ennemis, pour parvenir à ses fins. En ce sens, on ne peut guère s'étonner que le principe moral qui a guidé toute sa vie, Debord le résume dans cet enseignement du « Vieux de la montagne » : « Rien est vrai, tout est permis » (Debord 2006 *IGI* : 1361)[150]. Debord a probablement rencontré cette maxime chez Nietzche, qui fait de la devise du chef des Assassins, Hassan-i-Sabbah, un cas exemplaire de destruction de

[149] « Les camarades de Debord […] sont séparés et hiérarchisés. Au cœur du système, Guy Debord forme le noyau dur : il prépare, stimule, encourage, décide royalement, donne ses « directives » à un conseil qui le protège. Le deuxième cercle entretient un rapport plus distant avec le souverain, mais ses membres sont reconnus comme faisant partie de la cour : ils ont rang d'ambassadeurs, en ce sens qu'ils facilitent les relations avec l'extérieur […]. Enfin, autour des membres officiels de l'IS : la valetaille des « pro-situs », qu'on reconnaît quand on a besoin de leurs services mais qu'on tient généralement en piètre estime » (Apostolidès 2004 : 958).

[150] Même s'il propose plusieurs interprétations audacieuses et souvent brillantes de l'œuvre et de la personnalité de Debord, Jean-Claude Bilheran n'échappe par à l'adulation de son objet, ce qui le conduit à fermer les yeux plus d'une fois sur les côtés plus sombres du personnage. Ainsi, Bilheran refuse d'appliquer le précepte du Vieux de la Montagne à l'éthique de vie de Debord : « Le secret du Vieux de la Montagne concerne les gens du pouvoir : c'est pour eux qu'il n'y a pas de vérité ; ce qui est vrai est uniquement ce qu'ils appellent ainsi, au gré des circonstances et de leurs intérêts. Ce sont eux qui se sont tout permis, depuis longtemps et dans tous les pays » (Bilheran 2007 : 232). Bilheran refuse de voir en Debord un être fasciné par le pouvoir et par le contrôle, alors que tant d'indices mènent vers cette conclusion.

la morale et de la vérité : « "Rien est vrai, tout est permis !" […] Nous faisons une expérience (Versuch) avec la vérité ! Peut-être la vérité va-t-elle en périr ! Eh bien soit ! » (cité dans Blondel 1986 : 129)[151].

Quand les situationnistes abandonnent le terrain de l'art pour se consacrer principalement à la révolution politique en 1961, ils choisissent de quitter le modèle de la bohème artistique afin d'adopter celui de la bohème conspiratrice. Dans cette trajectoire, le groupe a néanmoins besoin de conserver certaines représentations utiles dans leur tâche d'élaboration d'une mythologie moderne. Le crime et les classes dangereuses occupent cette fonction à la fois représentative et identificatoire. Cependant, les limites d'un romantisme de l'illégalité dans le cadre d'une politique révolutionnaire ont depuis longtemps été exposées par Gyorgy Lukács dans son important texte « Légalité et illégalité »[152], que Debord connaissait bien. D'ailleurs, Debord n'a guère succombé à ce lyrisme dans le cadre de ses écrits à l'époque de l'I.S., contrairement à son camarade Raoul Vaneigem. De même, durant les années 70, Debord a rapidement dénoncé les divers terrorismes de gauche[153], au mieux

[151] Nietzsche en parle plus longuement dans *La généalogie de la morale* : « Lorsque les croisés chrétiens se heurtèrent en Orient à l'invincible ordre des Assassins, cet ordre d'esprits libres par excellence dont les grades les plus bas vivaient dans une obéissance qu'aucun ordre monastique n'a égalée, ils reçurent par quelque voie une indication sur le symbole et la devise qui étaient réservés aux seuls grades supérieurs comme leur secret : "rien n'est vrai, tout est permis"... Voilà, par exemple qui était de la liberté de l'esprit, cette formule congédiait la foi même en la vérité... » (Nietzche 1996 : 169).

[152] « En attribuant en effet aux méthodes et aux moyens illégaux de lutte une certaine auréole, en leur donnant l'accent d'une "authenticité" révolutionnaire particulière, on reconnaît une certaine valeur, et non une simple réalité empirique, à la légalité de l'État existant. L'indignation contre la loi en tant que loi, la préférence accordée à certaines actions à cause de leur illégalité, signifient qu'aux yeux de celui qui agit de cette manière, le droit a conservé quand même son caractère essentiel de valeur et d'obligation » (Lukács 1922 : 224).

[153] Debord utilise néanmoins un certain lyrisme lié au terrorisme dans certaines de ces œuvres. Ainsi, dans *In girum*, il rend hommage à la bande à Baader : en présentant une photographie d'Andreas Baader et Gudrun Ensslin, Debord affirme : « La plus belle jeunesse meurt en prison » (Debord 2006 *IGI* : 1368). Il ne faut pas oublier non plus que Debord a écrit les paroles d'une chanson qu'il attribue faussement à un membre de la Bande à Bonnot, « La java des bons enfants ». Cette chanson fait l'éloge de l'action directe, et des attentats à la bombe en particulier.

comme des erreurs tactiques majeures, au pire comme une pratique manipulée par l'État afin de discréditer et de réprimer l'ensemble des mouvements révolutionnaires. Debord établissait donc clairement la distinction entre le réel et le symbolique en ce qui concerne cette question.

4.5. Sous le masque de Lacenaire, le véritable visage de Debord

La morale aristocratique de Debord se découvre entièrement à travers son appropriation de la figure de Lacenaire. Cette figure, qui occupe le rôle principal parmi tous les détournements d'*In girum*, joue en effet un rôle central dans la sensibilité de Debord. Dans *In girum*, Debord détourne de larges pans du classique de Marcel Carné (scénarisé par son fidèle complice Jacques Prévert), *Les enfants du paradis* (1945), classique du cinéma français réalisé dans la clandestinité durant l'occupation. Ce film, qui explore la mythologie attachée au Paris populaire du siècle précédent, le Paris de la rue et du Boulevard du crime, marqua grandement toute une génération, émerveillée devant la fantaisie et la poésie du duo Carné/Prévert, qui le découvre dans l'immédiat après-guerre. Dans *Panégyrique*, Debord revient encore une fois sur ce personnage légendaire du XIXe siècle, aussi admiré par André Breton dans son *Dictionnaire de l'humour noir* :

> Lacenaire, peut-être encore trop scrupuleux, s'est exagéré, me semble-t-il, la responsabilité qu'il avait directement encourue dans la mort violente d'un très petit nombre de gens : « Je pense valoir mieux que la plupart des hommes que j'ai connus, même avec le sang qui me couvre» (Debord 2006 *PAN.1* : 1658).

L'éthique criminelle de Debord s'affiche ici sans détour : l'implication dans la mort de quelques « fanatiques » peut passer pour négligeable dans la mesure où elle sert les desseins d'un esprit supérieur et la gloire personnelle d'un génie prêt à tout pour imposer sa légende. Le droit au crime est par essence une donnée aristocratique : Lacenaire croit à sa propre supériorité sur la multitude. Le crime est donc une affaire de *distinction* qui permet de départager les surhommes des tièdes. Puisque personne ne reconnaît son génie, Lacenaire trouve dans l'exercice du crime une façon d'expliquer et de démontrer sa supériorité au commun des mortels. Lacenaire n'hésite pas à tuer un témoin gênant, de même qu'un de ces complices — tous recrutés au sein des classes dangereuses — et cela sans le moindre état d'âme. La grandeur et le génie individuels permettent de transcender les lois de l'État, voire celles du divin. Ce sentiment de supériorité propre à plusieurs génies criminels et psychopathes devient d'ailleurs un thème récurrent dans le roman policier, et ce, déjà, à partir de *Crime et châtiment* de Dostoïevski. L'auteur russe avait d'ailleurs lu le compte rendu du procès de Lacenaire, fait divers qui l'inspire directement dans l'écriture du crime de Raskolnikov.

Le processus identificatoire en jeu dans la figure de Lacenaire est tel qu'on peut affirmer que ce personnage représente le *masque* le plus significatif de Debord, c'est-à-dire celui qui trouve le plus de résonnance dans son univers intime, et celui qui représente le plus fidèlement son idéal du moi, aussi bien dans le domaine artistique que dans le domaine politique, qui accomplissent ici une sorte de synthèse inédite. Dans sa critique d'In *girum*, Pascal Bonitzer a bien deviné l'importance de cette figure dans l'univers imaginaire de Debord :

> L'auteur [Debord] n'est pas un artiste, et il le sait : c'est ce que signifie la figure de Lacenaire, dérobée aux *Enfants du paradis*, l'un des masques dont s'affuble Debord. Lacenaire est le criminel, en quête d'une sombre gloire, mais c'est aussi l'artiste raté : il est celui qui rate l'art dans la voie sans issue du crime […] (Bonitzer, cité dans Debord 2006 : 1439).

Lacenaire condense et exemplifie en effet deux archétypes fondamentaux dans la trajectoire de Debord : celui de l'artiste raté et celui du criminel. C'est notamment parce que son écriture poétique ne lui fournit par la reconnaissance escomptée que Lacenaire se tourne vers le crime. Même si les exploits criminels de Lacenaire apparaissent comme négligeables, voire risibles, ils imposent néanmoins ce dernier à la postérité, faisant entrer sa vie dans le mythe. Pour arriver à ses fins, Lacenaire sacrifiera la vie de plusieurs de ses complices, des petits bandits naïfs qu'il recrute lors de ses séjours répétés en prison. Véritable personnalité charismatique et mythomane, maniant l'art de la conservation et de la séduction, Lacenaire possède un naturel don dans le charme et la persuasion, capacité qui lui permet de convaincre des alliés à se joindre à ses misérables projets criminels, principalement des vols, tous mal organisés et voués à l'échec.

C'est précisément la question de la gloire personnelle qui motive à la fois Debord et Lacenaire, comme l'avait remarqué Stone-Richards : « Il y a, en effet, des liens nets entre l'acceptation de crimes glorieux et la montée du dandysme, jusqu'à l'admiration démesurée de Debord pour la figure de Lacenaire […] » (Stone-Richards 2001 : 91). Le crime tend pour Debord et pour Lacenaire vers une même finalité : celle de se venger d'un monde exécré tout en parvenant à la gloire. La question de « l'engagement » devient dès lors secondaire. C'est la misanthropie et le dégoût qui justifient l'action criminelle aussi bien que l'action révolutionnaire. Le pari du crime

est donc d'abord affaire de goût personnel. Le crime, pour Debord et Lacenaire, est d'abord affaire de vengeance ; il s'agit d'un duel entre un moi et une société haïe ; il s'agit ensuite de « désespérer ceux qui se considéraient comme des humains » (Debord 2006 *IGI* : 1780), d'inscrire son activité dans le domaine du maudit. Lacenaire affirme d'ailleurs sans honte : si ses vols avaient réussi, il aurait probablement mené une vie de bourgeois : « Mais alors je me serais livré à l'instruction, j'aurais étudié jour et nuit pour pouvoir saper un à un tous les principes sur lesquels repose la base de la société. J'aurais cherché à tout démoraliser », tient-il à préciser (cité dans Ladous 1999 : non paginé). Cette représentation hypothétique résume parfaitement la trajectoire de Debord, moins accidentelle, plus planifiée, que celle, tragi-comique, de Lacenaire. C'est dans les livres, le savoir puis l'écriture que Debord trouve les moyens de désespérer la société de son temps.

Par ses crimes et leur mise en discours, Lacenaire affirme à la face du monde son existence : c'est le crime qui le fait parvenir à la visibilité. En fin de compte, Lacenaire opère une fusion entre le crime et l'art ; c'est à l'aide de *moyens artistiques* qu'il impose cette nouvelle figure du dandy, « l'artiste de la criminalité » selon Foucault. Michel Foucault résume ainsi la signification historique de Lacenaire dans une interview de 1976 :

> Lacenaire […] a commis tout un tas de petits crimes, moches, en général ratés, pas glorieux du tout, mais qui est arrivé par un discours, d'ailleurs fort intelligent, à faire exister comme de véritables œuvres d'art, à faire exister le criminel, c'est-à-dire lui, Lacenaire, comme étant l'artiste même de la criminalité (Foucault 2001b : 98).

Foucault analyse plus longuement le cas Lacenaire dans *Surveiller et punir.* Sa lecture insiste grandement sur l'aspect délinquant du personnage ; or pour Foucault, la délinquance en tant que représentation sociale s'oppose à l'illégalisme en tant que

pratique foncièrement subversive. En ce sens, la création de la catégorie « délinquance » au XIXe siècle sert précisément à conjurer et contrôler l'illégalité qui menace l'ordre social, transformant cette dernière en représentation[154]. C'est via cette théorie que Foucault interprète l'immense et étonnante popularité du personnage au XIXe siècle :

> […] Lacenaire est le type même du « délinquant ». Mais il portait avec lui, au moins à l'état virtuel, un horizon d'illégalismes qui, récemment encore, avaient été menaçants : ce petit-bourgeois ruiné, élevé dans un bon collège, sachant parler et écrire, une génération plut tôt, aurait été révolutionnaire, jacobin, régicide ; contemporain de Robespierre, son refus des lois aurait pu prendre effet dans un champ immédiatement historique. […] Toutes ces virtualités sont devenues une délinquance de bien peu d'envergure : en ce sens Lacenaire est un personnage rassurant (Foucault 1993 : 331-332).

Ce qui est significatif ici, c'est que Lacenaire n'est pas véritablement un *génie du crime* ; il utilise plutôt le crime pour imposer son aura légendaire. L'écriture et la parole sont des éléments essentiels dans cette entreprise mythologique récupérée par la bourgeoisie. C'est via la médiation de la presse à sensation nouvellement créée que Lacenaire parvient à la reconnaissance publique. Il n'y a aucun exploit héroïque extraordinaire à retenir dans le parcours de Lacenaire ; on peut seulement y lire les accomplissements tactiques d'un être meurtri obsédé par sa propre gloire. Si Lacenaire se transforme en véritable vedette à l'époque, c'est parce qu'il sait comment métamorphoser ses échecs en représentations idéalisées.

Plus encore, c'est le manque de débouchés révolutionnaires qui produit la délinquance, alors qu'un réel mouvement social aurait canalisé cette négation dans le

---

[154] « Sans doute la délinquance est bien une des formes de l'illégalisme ; elle y a, en tout cas, ses racines ; mais c'est un illégalisme que que le "système carcéral" avec toutes ses ramifications, a investi, découpé, isolé, pénétré, organisé, enfermé dans un milieu défini, et auquel il a donné un rôle instrumental, à l'égard des autres illégalismes. En bref, si l'opposition juridique passe bien entre la légalité et la pratique illégale, l'opposition stratégique passe entre les illégalismes et la délinquance » (Foucault 1993 : 323).

champ politique. Devant l'impossibilité de faire l'Histoire, on ne peut qu'écrire « son » histoire. L'aspect criminel qui recouvre Debord sert donc en partie de plus-value palliant le déficit révolutionnaire ; c'est parce que la révolution est sans avenir et parce qu'il ne représente aucune menace pour les pouvoirs que Debord doit enrichir sa figure d'une aura d'illégalisme menaçant, sous forme de représentations de la délinquance. À la fin de sa vie, tout comme Lacenaire, Debord doit donc assumer son rôle et « épouvanter le bourgeois ». Pour Foucault, c'est justement ici que réside la signification historique de Lacenaire, personnage avec lequel « on célébrait la figure symbolique d'un illégalisme assujetti dans la délinquance et transformé en discours — c'est-à-dire rendu deux fois inoffensifs ; la bourgeoisie s'inventait là un plaisir nouveau dont elle était loin encore d'avoir épuisé l'exercice » (Foucault 1993 : 332). C'est dans l'ordre du discours que se médiatise et se magnifie un parcours criminel qui s'insère désormais parfaitement dans l'ordre du *spectacle*, comme l'a bien souligné Foucault :

> [Lacenaire] inaugurait le jeu théorique d'un illégalisme des privilèges ; ou plutôt [il] marquait le moment où les illégalismes politiques et économiques que pratique de fait la bourgeoisie allaient se doubler de la représentation théorique et esthétique : la « Métaphysique du crime » comme on disait à propos de Lacenaire. *L'Assassinat considéré comme un des Beaux-arts* fut publié en 1849 (Foucault 1993 : 333).

En pénétrant l'économie culturelle, en devenant un produit de l'imaginaire collectif, le crime en vient à occuper peu à peu une place paradoxale, mais fondamentale dans la société du spectacle. La figure de « l'artiste de la criminalité », superficiellement politisée, ne représente plus aucun mouvement social menaçant ; au contraire, la figure criminelle, en partie admirée et célébrée dans la société bourgeoise, concentre et symbolise tout un « illégalisme des privilèges » ; un illégalisme transformé en

droit, le droit des « plus forts » d'exercer, avec un support juridique complice, une nouvelle forme de domination. La figure criminelle permet d'exalter l'individualité et de célébrer un « génie » particulier, celui de l'homme au-dessus de la loi. Les grandes figures criminelles qui se sont imposées depuis deux siècles dans l'imaginaire collectif, loin de représenter une forme de révolte politique s'inscrivant dans un horizon historique, se réduisent désormais en de simples représentations métaphysiques s'insérant parfaitement dans une société libérale qui entretient un rapport pervers à la loi. Debord, en utilisant à son compte cette représentation romantique et idéalisée du criminel, démontre encore une fois qu'il évolue ouvertement dans l'*économie spectaculaire*. La « Métaphysique du crime » exemplifiée par Lacenaire est en tout point semblable à celle déployée par Debord ; c'est en tant qu'artiste raté que Debord doit se métamorphoser en puissance maléfique, en génie criminel, en signifiant de la négation. La voie de l'art et la voie du crime se croisent ainsi dans un même cours commun. C'est ainsi qu'à partir de la « mort de l'art » doit advenir une nouvelle pratique permettant d'élever le crime au rang des beaux-arts.

Sur un plan strictement formel, l'utilisation systématique du détournement fonctionne déjà pour Debord dans une économie de l'illégalité ; c'est en tant qu'artiste raté que Debord se transforme en bandit des arts. Ce n'est donc pas un hasard si la majorité de ses œuvres sont composées de détournements et de citations, c'est-à-dire de pièces *volées* aux autres. Malgré les justifications idéologiques, une telle démarche permet à Debord de vivre une sorte de *désœuvrement*, de signifier son incapacité à créer une œuvre originale, qui serait attachée à son seul travail : « je m'en suis toujours tenu à donner l'impression vague que j'avais de grandes qualités

intellectuelles, et même artistiques, dont j'avais préféré priver mon époque, qui ne me paraissant pas en mériter l'emploi » (Debord 2006 *PAN.1* : 1664). Debord invente ainsi une pratique « criminelle » de la littérature et du cinéma, en détournant à son profit le génie d'autrui. Le Grand style, que Debord lie à la pratique du détournement, se compose à partir de tous les autres, il vampirise les puissances qui l'ont précédé[155].

Cette figure de l'artiste raté, Debord la rencontre aussi chez un personnage de Baudelaire, Samuel Cramer, qui apparaît dans la nouvelle « La Fanfarlo » (1847). Debord utilise des éléments de cette nouvelle dans ses *Mémoires* de 1957. À travers le personnage de Cramer, Baudelaire faisait déjà son autoportrait ironique, soulignant comment son dandysme se lie aussi avec une certaine forme d'échec ; Debord s'identifie sans doute à ce personnage. Cramer est décrit par Baudelaire comme un « dieu de l'impuissance », comme une « créature maladive et fantastique, dont la poésie brille plus dans sa personne que dans ses œuvres » (cité dans Baronian 2006 : 78). L'artiste raté, c'est celui qui est impuissant à composer une œuvre ; pour remédier à ce problème, c'est sa propre vie qu'il transformera en œuvre d'art. Comment s'y prend-il ? Il s'agit, encore une fois, de détourner les puissances idéalisées de la fiction pour son propre compte ; c'est ainsi que Jean Batiste Baronian décrit le personnage de Samuel Cramer :

[155] On pourrait faire ici un lien avec la figure du *faussaire* sans cesse en jeu dans le cinéma d'Orson Welles, que Debord admirait tant. Deleuze écrit à ce sujet : « En élevant le faux à la puissance, la vie se libérait des apparences autant que de la vérité : ni faux ni vrai, alternative indécidable, mais puissance du faux, volonté décisoire. C'est Welles qui, à partir de "La dame de Shanghai", impose un seul et unique personnage, le faussaire. Mais le faussaire n'existe que dans une série de faussaires qui en sont les métamorphoses [...]. Il y a toujours un personnage destiné à trahir l'autre [...], parce que l'autre est déjà un traître, et que la trahison est le lien des faussaires entre eux sur toute la série » (Deleuze 1985 : 189). Pour des « nietzschéens » comme Welles et Debord, le monde apparaît comme un ensemble de données indéfiniment modifiables afin d'asseoir leur mythe et leur *character* : les « puissances du faux » (*F for Fake*) sont par définition les outils de l'artiste. Jouer sur les apparences est donc une façon d'imposer sa volonté de puissance. Par ailleurs, la trahison fait évidemment partie de l'éthique de vie de Debord, au point où on peut aisément rapprocher cette éthique à celle de Jean Genet.

> Un de ses principaux travers est de se considérer l'égal de ceux qu'il a su admirer, au point de penser, après la lecture passionnante d'un beau livre […], qu'il pourrait parfaitement l'avoir conçu et rédiger de sa main. « Il était à la fois tous les artistes qu'il avait étudiés et tous les livres qu'il avait lus, et cependant, en dépit de cette faculté comédienne, restait profondément original » (Baronian 2006 : 78).

Cette description d'une figure baudelairienne s'applique parfaitement à Debord, qui utilise le génie des autres pour construire le sien ; il n'y a pas, chez Debord, d'*écriture sans lecture* : « j'ai eu alors l'occasion de lire plusieurs bons livres, à partir desquels il est toujours possible de trouver soi-même tous les autres, voire d'écrire ceux qui manquent encore » (Debord 2006 *PAN.1* : 1662), affirme Debord à propos de ses années de formation. Malgré cela, son œuvre construite à partir de tous ces « livres qu'il a lus » demeure « profondément originale ».

L'artiste raté, c'est aussi celui qui *arrive trop tard*, au moment où l'art, justement, apparaît comme impossible. Debord est l'imposteur, ou encore l'artiste de la fin de l'art. Sans cesse, Debord aura signifié son incapacité à produire un contenu original et positif ; de son premier film qui ne comprend qu'une succession d'écrans blancs et d'écrans noirs jusqu'à son tout dernier, montage télévisuel où on n'entend même plus sa propre voix, l'œuvre se fabrique constamment selon une même recette. Debord avance toujours à travers un *matériel préfabriqué*, l'auteur n'apparaît paradoxalement qu'à travers sa propre disparition élocutoire[156]. Cette incapacité structurelle à se produire soi-même, ce refus de l'expression personnelle, permettent par ailleurs à Debord d'établir et déployer sa *stratégie de la déception* envers le public. Selon Apostolidès, Debord opère une véritable « mise en scène de la déception » à travers son œuvre hostile qui se refuse toujours au public : « La

[156] On se souvient de la conception de Mallarmé dans « Crise de vers » : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots » (Mallarmé 1945 : 366).

déception constitue donc un élément important de la mécanique de la fascination, et Debord l'a probablement souhaité ainsi. Cela lui a permis pendant plus de vingt ans d'être un écrivain connu tout en conservant son aura de maudit » (Apostolidès 2006 : 217). Debord a voulu préserver, toute sa vie durant, son aura « d'artiste maudit », sans se ranger sur la scène du spectacle. Refusant de « trop en dire », c'est avec parcimonie et mystère que Debord consent à livrer des brides de son existence.

Cette volonté de s'inscrire dans la tradition des artistes maudits est par ailleurs manifeste dans l'article « Guy Debord et le problème du maudit » (1964), que son ami Asger Jorn[157] écrit afin de fournir un portrait officiel du personnage dans les milieux intéressés. L'article commence en énonçant les impasses bien connues du maudit dans l'économie culturelle contemporaine :

> Il suffit de se faire maudire pour être dans le vent. […] Ainsi, le principe même du maudit s'est altéré ; on retrouve le simple concept romantique du génie méconnu. C'est l'esprit que l'on considère, volontiers, comme en « avance sur son temps », et que l'on essaie d'ailleurs de méconnaître le moins de temps possible (Jorn 2001 : 297).

Conscient de cette dialectique récupératrice qui affecte l'ensemble des avant-gardes du siècle, Debord refuse l'assimilation facile au concept d'artiste maudit ; il désire plutôt réinventer cette figure en l'affectant d'un degré de négativité tel que le maudit s'en trouve irrémédiablement déplacé : « Ainsi, dans la culture moderne, Guy Debord n'est pas mal connu ; il est connu *comme le mal* » (Jorn 2001 : 302). Cette tentative de redéfinition du maudit est exposée dans le texte signé par Jorn. Le refus d'apparaître sur la scène publique, dans les médias notamment, fait sciemment partie

---

[157] Enfin, plusieurs indices dans ce texte laissent aisément penser que si l'article n'a pas été directement écrit par Debord (ce qui n'est pas improbable), il fut minimalement lu et corrigé par lui. Cet article correspond donc à la vision officielle que Debord a voulu présenter de lui-même. Je remercie Jean-Marie Apostolidès d'avoir porté mon attention sur ce point.

de cette stratégie ; et cette dissimulation de soi est corollaire d'une volonté de maîtrise unilatérale de la communication et d'un *contrôle total* de son image. En agressant le public, en le désespérant sans cesse dans ses attentes, Debord contribue à redéfinir le rôle social de l'artiste maudit, à qui il incombe d'imposer au spectateur moderne une « gifle spirituelle », « une correction sans ménagement ». Jorn conclut avec humour : « On n'est jamais à son aise devant les œuvres de Debord. Et, ce qui est pire : c'est fait exprès » (Jorn 2001 : 304). Ce refus d'offrir des œuvres d'*agrément*, de s'inscrire dans une esthétique du Beau, peut bien sûr se justifier par des motifs politiques. À ce niveau, les arguments des avant-gardes sont bien connus, et Debord se positionne ouvertement dans cette tendance moderniste. Malgré tout, il faut aller plus loin dans l'interprétation et comprendre comment Debord n'a pas réellement opéré une « négation de l'art » en tant que domaine séparé. Il se sert plutôt de la médiation artistique pour mettre en place un mécanisme de fascination basé sur la déception des attentes, et sur une promesse qui ne se réalise pas[158]. Ses gestes d'agression envers le public doivent se comprendre non pas seulement du point de vue d'une politisation de l'art, mais aussi comme une stratégie de dévoilement de soi, comme une façon d'apparaître au monde et de se construire une légende.

Par-delà l'aspect spectaculaire du personnage, Lacenaire combine un ensemble d'éléments que Debord a véhiculés à travers plusieurs autres figures : la mélancolie, la rancœur et la frustration, la conscience du génie et de la supériorité, le

---

[158] Si on veut psychanalyser le tout, on dira que Debord fait semblant d'être celui qui possède le phallus. Il est, à l'instar du père tyrannique imaginé par Freud dans *Totem et tabou*, le seul et unique dépositaire de la *jouissance*. Il faut noter que ce mécanisme de fascination et de séduction fonctionne aussi auprès des proches de Debord, très nombreux à avoir succombé au piège. Parce que Debord est fondamentalement quelqu'un qui ne *donne pas* (malgré son apologie du potlatch), il finit par laisser tomber ceux qui sont dans l'admiration, l'expectative, la contemplation, en blessant profondément ces derniers.

désir de briller, l'extravagance, la vengeance, l'absence de remords dans l'exercice du crime. Debord ne peut qu'être conscient des nombreux parallèles qui l'unissent à Lacenaire ; mais l'identification trouve aussi des résonnances intimes, des liens avec l'autobiographie. Plus qu'un symbole, Lacenaire représente un véritable alter égo dans lequel Debord retrouve sa propre existence. Avec Lacenaire, Debord abandonne la distance ironique qu'il maintient bien souvent dans le jeu des détournements. Ce n'est pas pour rien que dans la première version du scénario d'*In Girum*, Debord conserve transcrit les dialogues des films détournés ; ceux-ci ne constituent pas seulement un sous-texte secondaire, mais bien un texte parallèle de première importance (dans l'édition critique du scénario publiée en 1990, Debord conserve uniquement son discours récité en voix-off). En ce sens, dans *In Girum*, les mots que Lacenaire récite dans l'extrait détourné des *Enfants du paradis* s'appliquent tellement à Debord qu'on doit sans doute les considérer comme les paroles mêmes de Debord, ou du moins comme une expression très fidèle de sa propre personnalité. Ce dialogue tiré du film de Carné en constitue sans doute le meilleur exemple :

> Lacenaire dit à Garance : « Je ne suis pas cruel, je suis logique ; depuis longtemps, j'ai déclaré la guerre à la société. » Garance demande : « Et vous avez tué beaucoup de monde, ces temps-ci, Pierre François ? » Et Lacenaire : « Non, mon ange, voyez : aucune trace de sang ; seulement quelques taches d'encre. Mais rassurez-vous, Garance, je prépare quelque chose d'extraordinaire… Quand j'étais enfant, j'étais déjà plus lucide, plus intelligent que les autres. Ils ne me l'ont pas pardonné. Belle jeunesse vraiment ! Mais quelle prodigieuse destinée ! Je n'ai pas de vanité, je n'ai que de l'orgueil, et je suis sûr de moi ; absolument sûr. Petit voleur par nécessité, assassin par vocation, ma route est toute tracée, mon chemin est tout droit, et je marcherai la tête haute. Jusqu'à ce qu'elle tombe dans le panier, naturellement ! […] » (cité dans Debord 2006 *IGI* : 1364-1365).

Dans les dialogues de Prévert, Lacenaire se présente comme un être plus brillant que la moyenne : dès l'enfance, il affirme que sa lucidité et son intelligence le

distinguaient des autres. Élève de talent au séminaire d'Aix, Lacenaire déserte l'armée, avant de se faire voleur. Une série de séjours en prison parachève sa vocation criminelle. S'il exerce parfois ses talents d'écriture, c'est dans l'action criminelle que Lacenaire trouve sa vocation : « Croyez-vous que c'était le sang de dix, de vingt de ses membres qui m'eut suffi ? Non, non, c'était l'édifice social que je voulais attaquer dans ses bases. […] Adieu donc poésie, adieu mes amours » (cité dans Ladous 1999 : non paginé). Rejeté par ses semblables et contrôlé par les forces de l'ordre, Lacenaire cultive sa haine du « genre humain » et cherche à entrer en « duel avec la société ».

Selon Régis Ladous, Lacenaire est le premier praticien de cette « révolution nihiliste » qui connaitra son heure de gloire quelques années plus tard en Russie :

> La révolutionnaire n'est pas lié à la morale commune, parce qu'il sait qu'il n'y a pas de morale commune. Sa première tâche est de le démontrer. Lacenaire écrit dans ses *Mémoires* ces lignes que Netchaïev aurait pu signer sans en changer un mot : « C'est dans ses fondements, c'est-à-dire dans sa morale, qu'il faut frapper l'édifice sociale, [en] prouvant que sans remords on peut commettre un crime, l'avouer sans pudeur, s'en faire un trophée, établir un système de matérialisme mis en action » (Ladous 1999 : non paginé).

Tout comme Debord, Lacenaire choisit de prendre parti pour la cause des pauvres et des miséreux : « Je m'identifiai avec cette société, je pris fait et cause pour elle, je devins elle » (cité dans Ladous 1999 : non paginé). Ce procédé identificatoire apparait cependant comme purement fantasmatique ; il permet à l'individu de légitimer ses gestes terroristes au nom de l'ensemble des victimes de l'Histoire. Les anarchistes adeptes de la « propagande par l'exemple » partageront la même mentalité quand ils poseront leurs bombes dans les cafés ou les commissariats de police. Si la seule violence « légitime » dans la modernité est celle exercée par l'État,

les anarchistes montrent que chaque individu peut accaparer ce pouvoir, « sans remords », et revendiquer pour son compte l'exercice d'une violence juste. La tâche des anarchistes de tendance nihiliste est précisément de montrer qu'il n'y a pas de « morale commune » : il ne peut y avoir que des *causes* communes. La violence, si elle fut depuis longtemps concentrée entre les mains de l'État, doit revenir au peuple, le seul agent apte à exercer la véritable justice.

Pour des criminels comme Lacenaire, l'identification à la classe misérable de la société (« je devins elle ») ouvre la porte à toutes les libertés, y compris celles qui se revendiquent d'une délinquance individuelle purement destructrice ; mais cette dernière n'est politisée qu'à postériori. Debord accepte cette vision élitiste qui identifie un certain nombre d'élus capables d'agir à « l'avant-garde » du peuple. Il prétend même que la théorie situationniste est l'expression directe, non médiatisée, du prolétariat. Elle ne se justifie que de lui. Mais comme dans le cas de Lacenaire, Debord choisit seulement la cause du prolétariat parce qu'il identifie en elle le travail du négatif. Les prolétaires sont pour lui « le négatif en œuvre, "le mauvais côté qui produit le mouvement qui fait l'histoire en constituant la lutte" » (Debord 2006 : 710).

Comme l'antihéros du film de Carné, Debord se *distingua* dès son enfance. Timide et réservé, Debord fut un excellent élève, dont les talents furent remarqués par tous ses professeurs : « Ses bons résultats, il ne les doit pas au labeur, mais à ses qualités innées » (Bourseiller 1999 : 35), nous renseigne son biographe. La grand-mère maternelle de Guy, Manou, se substituant à une mère absente, participe à l'isolement de l'enfant, notamment en le coupant du reste de la famille et en le surprotégeant : « […] elle l'accompagne chaque jour (aller et retour) au lycée à pied

et munie d'un couteau à pain pour le cas où l'on chercherait à l'agresser », affirme Patrick Labaste (cité dans Bourseiller 1999 : 34)[159]. Ainsi, le jeune Debord ne peut communiquer avec ses camarades de classe, dont sa grand-mère lui apprend à se méfier. Cette crainte des autres — perçus comme potentiellement dangereux pour son intégrité — que lui transmet sa grand-mère dès l'enfance, aura sans doute de graves répercussions sur sa construction psychique ultérieure.

Durant l'enfance et la jeune adolescence, les activités de Debord sont limitées, tout comme ses contacts avec les autres, amis ou membres de la famille (ses frères et sœurs sont élevés par la nouvelle famille ressemblée autour du notaire Charles Labaste, tandis que Debord, qui n'est pas adopté légalement pas Labaste, est surtout éduqué par Manou). Debord mène longtemps une existence retirée dans son imaginaire, en fréquentant les livres, loin du quotidien des jeunes de son âge. Des années plus tard, il dira d'ailleurs à ses amis lettristes : « Moi, je n'ai pas eu de jeunesse » (Bourseiller 1999 : 36). Dès le départ, Debord est donc conscient de son intelligence, et de l'isolement qui en résulte. Ses camarades ne peuvent entrer en contact avec lui : sa culture impressionnante fait de lui un être à part. Au début des années 50, Debord remporte facilement une « coupe interscolaire » lors d'un jeu radiophonique national de culture générale dans lequel s'affrontent plusieurs lycéens doués. Grand « consommateur » de culture, il lit frénétiquement aussi bien les

---

[159] Andrew Hussey expose lui aussi l'isolement du jeune Debord, isolement alimenté par l'attitude hostile de Manou : « His peers at first look mistook his timidity for arrogance and his new comrades found it difficult to get to know him on their own terms. Manou did not help matters by insisting on taking him to and from school every day carrying a large knife for his protection (she continued to do this well into his teens at schools in Nice and Cannes) » (cité dans Bilheran 2007 : 161 ; Je souligne, Ndr.). Jean Claude Bilheran postule l'importance de cette scène — véritable moment fondateur dans la psyché de Debord — permettant de comprendre la personnalité du chef de l'I.S. (Bilheran 2007 : 161-162). Bilheran remarque également comment Debord fait plusieurs fois référence à un couteau dans ses écrits, notamment dans ce passage fort révélateur d'*In girum* : « et toutes ces années passées en ayant toujours, pour ainsi dire, le couteau à la main » (Debord 2006 : 1372-137 ; je souligne, Ndr.).

classiques qu'on lui enseigne à l'école (Pascal, Racine, etc.) que les auteurs modernes (Sartre, Camus, Cocteau), de même que les poètes d'avant-garde (Lautréamont, Apollinaire, les surréalistes).

Renfermé sur lui-même, le jeune Debord ne semble pas vouloir s'expliquer outre mesure aux autres, quoiqu'il souffre vraisemblablement de cette impossibilité de communication. Cette crainte obsessionnelle de ne pas être compris, corollaire à une grande difficulté à affronter ses conflits intérieurs, s'exprime souvent chez lui : dans une lettre à Falcou écrite en 1951 : « On a le courage d'écrire alors que c'est déjà SI DIFFICILE de parler » (Debord 2006 : 39) ; dans la première version de *Hurlements* : « il était malade à cause de cette impossibilité d'être compris » (Debord 2006 *HFS* : 48) ; dans *Critique de la séparation* : « Il faudrait préciser, mais le temps manque, et l'on n'est pas sûr d'avoir été compris » (Debord 2006 *CdS* : 542). Debord n'aura jamais appris à communiquer dans le langage de la majorité. Il inventera son propre langage, en grande partie responsable de son pouvoir de fascination et de séduction. Cette tentative de créer son propre système de communication via l'investissement de figures, le détournement, l'allusion codée, ou la création de personnages imaginaires (comme Illich, un personnage féminin multiforme dans lequel les lettristes projettent leurs fantasmes amoureux ou érotiques), se retrouve déjà dans les lettres qu'il écrit à Hervé Falcou, mais elle sera plus tard perfectionnée dans des œuvres comme *Hurlements en faveur de Sade* ou *Mémoires*. Ceux qui voudront le connaître devront faire le premier pas, et entrer dans son monde, en perçant son système de références. Dès son adolescence, Debord s'emmure donc dans

une forteresse imaginaire, et construit un univers fantasmatique lui permettant de protéger son être[160].

Quand on connaît l'enfance particulièrement douloureuse qu'a connue Debord, la référence à Lacenaire prend toute sa dimension (« Quand j'étais enfant, j'étais déjà plus lucide, plus intelligent que les autres. Ils ne me l'ont pas pardonné. Belle jeunesse vraiment ! »). Conscient dès son plus jeune âge de sa singularité, Debord, comme Lacenaire, cherche à rendre visible son génie méconnu, dans la littérature ou dans l'action criminelle. Animés par l'orgueil, les deux personnages cherchent à épater leurs contemporains, par leur audace, par leur courage (Lacenaire, au dernier moment, s'est retourné pour regarder de face la guillotine), leur force de caractère. Toute l'entreprise en est une de *distinction*. Ce désir de distinction est si fort chez Debord qu'il mène au rejet de l'ensemble des modèles sociaux établis, y compris ceux où le type de génie qui lui est propre peut briller. Il lui a fallu trouver une terre vierge pour exercer son génie, transformant sa propre vie en œuvre d'art, un peu comme Lacenaire transforma ses crimes misérables en des actes subversifs et spectaculaires, imposant par là son personnage légendaire. En ce sens, le crime est un domaine où se dévoilent des génies singuliers. Ce n'est pas l'acte criminel lui-même qui compte, mais bien ce que cet acte révèle de la personnalité du coupable.

Très tôt dans sa jeunesse, Debord s'identifie à des figures criminelles démentes, comme Gilles de Rais ou Jack l'Éventreur. On a donc affaire à un symptôme majeur, qui transcende les questions d'économie politique dans lesquelles s'inscrivait la catégorie de « classes dangereuses » dans la littérature du XIX[e] siècle.

---

[160] Je me réfère ici à l'analyse psychanalytique proposée par Jean-Marie Apostolidès dans son article « Guy Debord : imagier d'un enfant perdu » (2004).

Contrairement à la figure romantique du Bandit, emblème libertaire d'une révolte qui ne s'est pas encore organisée dans les masses, la figure du fou criminel ne fait pas appel au registre de la révolte contre l'ordre établi. L'identification au Fou-Meurtrier se produit surtout dans les œuvres de jeunesse, et elle se fera plus rare par la suite, comme si le leader situationniste avait une certaine honte de cet ancien réseau de référence, ou plutôt comme s'il voulait en limiter la portée. Moins démentielle que la figure de psychopathes meurtriers, on retrouve néanmoins derrière le masque de Lacenaire la véritable passion de Debord, celle qui a guidé toute sa vie : la passion de la transgression. Le délire criminel de Lacenaire, loin de se complaire dans la pure sauvagerie, adopte des formes plus sophistiquées ; elle s'exprime surtout dans la poésie, dans le domaine du discours. Elle permet à Debord de formaliser et représenter dans un horizon plus politique son goût de la transgression. L'utilisation des classes dangereuses occupe la même fonction, en canalisant dans des formes sociales reconnaissables une révolte métaphysique plus anarchique, plus nihiliste, capable de faire l'éloge du meurtre, du viol et de l'inceste[161].

[161] Que Debord ait très tôt transgressé une des lois les plus universelles de la coexistence humaine, celle de l'interdit de l'inceste (comme l'affirme Apostolidès (2006 : 961) : « Faute d'avoir eu accès a la mère, Guy reporte le désir incestueux sur la sœur, dont il s'empare d'autant plus cavalièrement qu'il a été adoubé substitut paternel par Bignoli, lors de la mise en écart de ce dernier en 1945 »), est en ce sens révélateur. En ayant dès l'adolescence des rapports incestueux avec sa demi-sœur Michèle Labaste, Debord accomplit un premier « crime » originaire déterminant pour la suite de sa passion pour la transgression et le mal. Je lis la première version du scénario de *Hurlements en faveur de Sade* comme faisant directement référence à cette relation incestueuse qui s'est poursuivie durant des décennies, jusqu'au suicide de Michèle Labaste. L'intérêt de Debord pour la perversion incestueuse se retrouve par ailleurs dans son admiration pour le roman de Jean Cocteau, *Les enfants terribles*, qui raconte les relations tortueuses entre un frère et une sœur tourmentés par une pulsion incestueuse jamais consommée. L'impossibilité de cette relation se termine par des suicides. Dans *Hurlements en faveur de Sade*, Debord semble s'adresser directement à sa sœur lorsqu'il dit, après avoir évoqué la possibilité du suicide : « Ma petite sœur, nous ne sommes pas beaux à voir. L'Isère et la misère continuent. Nous n'avons pas de pouvoirs » (Debord 2006 *HFS :* 53). Dans ses *Mémoires* de 1957, Debord ne s'y trompe pas quand, évoquant ce film initial, il détourne à son compte cet avis d'une critique cinématographique : « Qui a fait, en si peu d'images, un plus beau poème sur la solitude?» (Debord 2006 *MEM* : 453). C'est en effet un qualificatif adéquat pour résumer ce scénario. Un poème de la solitude, c'est-à-dire la solitude de Debord, sa folie, sa détresse, son isolement total dans le

Digne héritier des enseignements libertins de Sade, Debord a pleinement exprimé son système de valeurs dès son premier film en 1952, film qui constitue l'éloge de la transgression le plus direct qu'il ait produit[162]. Peu importe les domaines, la révolution pour Debord consiste essentiellement à enfreindre les lois afin d'affirmer le droit absolu de l'individu à la *jouissance*. C'est ainsi que le domaine sexuel lui-même devient, pour Debord, un enjeu politique où la transgression *doit* être en vigueur. Durant les années 70, avec la complicité de sa seconde épouse Alice Becker-Ho, Debord repousse les limites acceptées du couple traditionnel, en pratiquant par exemple l'échangisme ou le triolisme. Comme l'explique Christophe Bourseiller dans son article « Transgresser ou disparaître », Debord critique et juge sévèrement dans son entourage tous ceux qui se montrent encore réticents à de telles explorations (Bourseiller 2006 : non paginé). Debord identifie cet attachement aux formes anciennes comme une forme impardonnable de *faiblesse* du caractère. La capacité de transgression permet donc, dans une certaine mesure, de séparer les forts des faibles. Ces derniers sont indignes et contre-révolutionnaires. Tout comme Sade et Baudelaire, Debord possède une vision essentiellement formelle, non politique, de la révolution ; ce qui l'intéresse dans cette dernière, c'est son aspect sauvage, violent, transgressif. C'est donc au sein d'une morale aristocratique qu'il faut dégager les

---

crime : « Jack l'Éventreur n'a jamais été pris » (Debord 2006 *HFS* : 51). Il faudra bien un jour faire la lumière sur la relation tortueuse entre Debord et Michèle Labaste, aspect sombre de la biographie que Christophe Bourseiller s'est refusé d'aborder. Dans une de ses lettres de jeunesse, Debord mentionne cette phrase très étrange que lui aurait dite sa jeune sœur : « Michèle-Pamela trouvant une porte fermée à clef m'a demandé "Tu as peur qu'on te viole ?" Vraiment, mon cher, il n'y a plus d'enfants » (Debord 2004 : 131).

[162] En mettant l'accent sur la supposée « destruction du cinéma » que son film accomplit, Debord minimise l'aspect personnel contenu dans ce film, qui apparaît déjà comme une forme d'écriture autobiographie détournée. Le caractère intime de la première version du scénario (alors que le film devait comprendre des images), publiée dans la revue *Ion*, ne fait aucun doute : on retrouve dans ce film tous les thèmes et les images que Debord utilise dans les lettres-confidences qu'il écrit à Hervé Falcou à la même époque. À y regarder de plus près, on se rend compte que ce scénario n'est en vérité qu'une *réécriture* des lettres à Falcou.

motifs d'une pratique du crime en tant que privilège du plus fort. Ainsi, si le crime sert parfois d'allégorie permettant de comprendre le geste révolutionnaire, il sert surtout d'allégorie à Debord pour comprendre et symboliser sa propre position dans l'histoire. Il faut donc surtout chercher les raisons de son apologie du mal et de la transgression — qui place son œuvre dans une certaine tradition qui va de Bataille à Genet — dans le cadre de son éthique de vie.

5. Conclusion
L'œuvre de Debord
au carrefour de l'imaginaire contemporain

> C'est purement négatif de toujours remettre tout en cause, c'est, en somme, la marque des faibles, des incapables.
> Charles DE GAULLE

À la fin de ce parcours, il convient d'aborder une question cruciale, celle de la valeur de l'œuvre de Debord, c'est-à-dire sa pertinence pour nous, aujourd'hui. La perspective de ce travail était d'abord et surtout *analytique ;* la catégorie du *jugement* ne devait pas dominer le propos, bien qu'elle appert évidemment inévitable, toute analyse supposant un point de vue. Si j'ai voulu insister sur les nombreux paradoxes qui traversent l'œuvre, c'est surtout parce que ces derniers sont presque systématiquement occultés par les critiques, qui tiennent mordicus à l'idée de l'*unité* d'une œuvre qui se veut totalement *transparente* dans sa volonté révolutionnaire. Il apparaît pourtant que l'aspect révolutionnaire de l'œuvre, s'il ne peut être nié ou passé sous silence, demeure néanmoins largement surestimé ; la révolution correspond d'abord à une *posture* qui se subordonne à un projet plus large, un projet à la fois poétique et existentiel. Dans tous les cas, j'ai démontré que la conception debordienne de la révolution, d'essence aristocratique, s'oppose à la conception dominante dans la modernité, plus « populaire », plus « démocratique », voire prolétarienne. Si Debord n'a jamais cessé de dénoncer la domination spectaculaire de la vie, son œuvre participe pourtant à cette économie du spectacle qui impose des mythes et des représentations. La « vraie vie » à partir de laquelle Debord prétend

enraciner sa pratique révolutionnaire ne nous est accessible que via la médiation d'une série de figures sans lesquelles Debord se refuse d'apparaître. Il est toujours ardu et inconfortable d'imaginer la postérité possible d'une œuvre, mais je pense que si Debord continue d'être lu dans le futur, ce ne sera probablement pas pour la « validité révolutionnaire » de sa théorie politique.

Que son œuvre, en partie basée sur la manipulation et la tromperie, soit remplie de contradictions, que la vie de Debord ne soit pas toujours à la hauteur de ses prétentions, que les pratiques viennent parfois contredire les idéaux, ce sont là des vérités qui me sont apparues et qui se sont précisées tout au long de cette recherche. Si on veut aborder Debord comme un *écrivain comme les autres* (même s'il emploie des moyens très modernes et des chemins nouveaux), on se doit de critiquer le mythe, l'image déifiée mérite d'être déconstruite ; c'est la capacité de *savoir lire* Debord, couplée à certaines connaissances factuelles, qui permet cette nouvelle appréhension, moins élégiaque, du personnage et de son œuvre. Ce travail de lecture dégagé d'aprioris, commencé par d'autres avant moi, reste encore largement à faire. Plus notre connaissance de la biographie de l'homme progressera, plus des documents inédits seront disponibles (ce qui ne saurait tarder avec l'achat des archives de Debord par la Bibliothèque nationale de France, l'État français ayant désormais classé Debord parmi ses « trésors nationaux », et ce, principalement pour empêcher la vente de ses archives à l'Université Yale)[163], plus le sens caché de l'œuvre derrière

[163] Voici ce qu'un article récent révèle du contenu de ces archives : « […] l'auteur de *Panégyrique* avait méticuleusement classé ses archives dans des cartons — manuscrits, scénarios de films, carnets de rêves, et même jusqu'à ses célèbres lunettes et une table pliante sur laquelle est collée une fiche précisant qu'elle lui servit à écrire *La Société du spectacle*… […] "Nous avons découvert un ensemble merveilleux, raconte Benoît Forgeot. Outre les manuscrits de tous ses livres s'y trouvent un projet inachevé de dictionnaire intitulé *Apologie*, tout le matériau, notamment iconographique, ayant servi à ses films, et des centaines de fiches de lecture sous forme de bristols, avec les ouvrages correspondants

laquelle se cache l'homme véritable pourra apparaître à ceux qui veulent la lire sans parti-pris. Derrière cette déconstruction du mythe, ce n'est pourtant pas l'aspect biographique, la découverte de la « vraie vie », qui intéressera le plus. Ce qui se découvre une fois l'œuvre expliquée et démontée, ce n'est pas tant une existence singulière, mais bien un incroyable *travail d'écrivain*. Déconstruire le mythe Debord permet donc de réévaluer Debord en tant qu'artiste majeur de son temps. Cette approche est bien sûr jugée sacrilège par tous ceux qui se réclament encore de l'orthodoxie situationniste et qui refusent cette « récupération » institutionnelle et « artistique » d'une figure purement révolutionnaire. Mais c'est pourtant uniquement par des moyens artistiques que l'auteur de *Panégyrique* parvient à imposer son personnage mythique s'inscrivant dans l'ordre du maudit. Cette construction de soi, loin d'être accidentelle ou secondaire, découle d'une intense activité *consciente* d'écriture visant à subjuguer les lecteurs devant l'exemple d'une vie parfaite et indépassable.

La réception de Debord ne fait donc que commencer. Et c'est tant mieux : l'œuvre elle-même ne demande qu'à être *lue*, qu'à être *déchiffrée*. Il ne s'agit pas de lire l'*inconscient* de Debord, ni de faire le procès de l'homme, mais bien se lire le *texte* lui-même, car ce dernier se constitue de facto en texte *labyrinthique*, rempli de double-sens, de pièges, de sous-entendus, de références à percer. Cette lecture démythifiante est elle-même impliquée dans l'œuvre, qui nous donne suffisamment de pistes et d'indices pour parvenir à des conclusions qui s'opposent à certains présupposés que Debord a délibérément entretenus à propos de son existence

---

de Machiavel, La Rochefoucauld, Marx et d'innombrables auteurs de stratégie militaire." » (Dupuis 2009 : non paginé).

glorifiée. Bien sûr, le mythe aura toujours quelque chose de plus séduisant et de plus marquant que la plate nudité de la « vie quotidienne » ; c'est d'ailleurs en grande partie ce mythe même qui attire et charme d'abord les lecteurs, moi y compris. Parfois, il vaut mieux ne pas complètement abandonner le mythe et, au contraire, se laisser guider ou influencer par lui. Le mythe entraîne dans son sillage une *puissance* permettant l'idéalisation de l'existence, l'élévation spirituelle, l'action politique, le dépassement de soi. Dans une époque désenchantée, affaiblie par les désillusions et dominée par un cynisme renonciateur, se passer de cette puissance constitue probablement une erreur tactique. L'avenir du mythe-Debord demeure donc ouvert, le mécanisme pouvant être démonté, l'unité jamais détruite.

Dans le cadre de cette conclusion, j'aimerais brièvement revenir sur la question de l'*exemplarité* de Debord. On s'en souvient, dans *Panégyrique*, Debord lui-même précise qu'il livre sa vie à ses contemporains parce qu'il la juge *exemplaire* (« Je veux d'autant moins en dissimuler les traces que je les sais exemplaires » (Debord 2006 *PAN.1* : 1658). Mais l'exemplarité qui m'intéresse ici n'est pas celle de la *vie* de Debord, mais plutôt celle de son œuvre. En quoi cette dernière peut-elle encore revendiquer une actualité, une pertinence pour les temps présents? Et comment l'œuvre de Debord peut-elle identifier ou déterminer un *avenir de l'art*, si elle le peut? Même si elle adopte certains traits et caractères du modernisme, l'œuvre de Debord brille néanmoins par sa singularité, et c'est cette singularité même, en proposant de nouvelles modalités à la création, qui pourra éventuellement servir d'exemple pour le futur. Deux aspects seront développés ici. Je veux d'abord souligner comment l'œuvre de Debord propose un nouveau mode de construction du moi uniquement possible dans la société postmoderne. Enfin, je soulignerai comment

l'œuvre de Debord réactualise à sa manière une sensibilité baroque revenue hanter l'imaginaire culturel de notre époque.

5.1. La construction du moi dans la société spectaculaire

> Le Moi n'est plus ce qu'il était jusqu'ici : un souverain qui promulgue des édits.
> MUSIL, *L'homme sans qualités*.

Dans la période prémoderne, dominée par l'idée d'un ordre éternel ou par la stabilité du mythe, l'identité était la plupart du temps « donnée » à chacun : la position de chaque individu dans l'ordre terrestre et cosmique était définie dès sa naissance, qui lui attribuait un rang et une fonction sociale spécifiques. Aujourd'hui, il existe un consensus pour dire que le moi ne reflète aucune vérité lui préexistant : il apparaît plutôt comme le résultat d'une fiction contingente. Ce fait est d'ailleurs reconnu par les dispositifs du pouvoir contemporain, qui se définissent comme de formidables machines créatrices de subjectivisation. Le moi postmoderne se dévoile uniquement au sein de la narration dans laquelle il s'insère volontairement ou non. D'un point de vue individuel, cette nouvelle subordination de l'identité à l'ordre du discours produit une supra-conscience de soi permettant une approche ludique et nomadique de son moi.

Cette brèche ouverte dans le moi identitaire s'est révélée très féconde dans la société du spectacle. À notre l'époque, l'identité devient une activité créatrice autonome ; elle se *met en jeu* autant qu'elle se *met en scène* sur le vaste « théâtre du monde ». Parallèlement à cette exploration du moi, on assiste de plus en plus à la

mise en œuvre de diverses techniques d'*intensification* du sujet, d'ailleurs souvent corollaires à des décentrages identitaires. En même temps que le moi a désormais la possibilité de se produire lui-même, de se définir et de se modifier, la conscience de soi se trouve approfondie et intensifiée. Pour donner des exemples, le monde des paradis artificiels, du virtuel (reproduction numérique) et du spectacle (reproduction audiovisuelle) démultiplie et modifie un moi devenu mobile et multiple. Ce phénomène a souvent été critiqué comme une manifestation postmoderne de l'anomie sociale, comme une forme de privatisation de l'existence ou comme une idéologie de l'individu autocentré. Pourtant, ces nouveaux moyens d'exploration identitaire et d'intensification du moi représentent aussi une conquête, dans la mesure où l'identité s'émancipe des dispositifs étatico-économiques de subjectivation : ils apparaissent comme moyens d'appropriation d'un soi sous la forme du jeu et de la métamorphose. Chacun, désormais, peut décider sous quelle forme il apparaît aux autres, et se constituer sa propre image sociale ou mythologique. En ce sens, loin de nier le « domaine public » et la société en tant que telle, les diverses entreprises d'intensification du moi élargissent le domaine des interactions sociales en multipliant les effets et les manifestations du moi-apparence.

L'entreprise mythologique de Debord s'inscrit dans cette tendance anthropo-esthéthique d'une production ludique du soi en tant qu'il apparaît aux autres sous la forme d'*image*. Bien sûr, il serait quelque peu réducteur de définir l'entreprise autobiographique de Debord comme une sorte d'œuvre postmoderne mettant en scène la multiplicité du moi dans l'image, en la comparant par exemple aux démarches d'un Andy Warhol, d'une Cindy Sherman ou d'un Jeff Koons. La démarche de Debord s'inscrit beaucoup plus dans une tradition littéraire que dans une tradition plastique ;

si Andy Warhol joue avec lui-même comme une pure surface modifiable à l'infini, Debord joue davantage avec la mémoire des mots, et avec leur caractère polysémique. Cela dit, on ne devrait pas d'emblée écarter les parallèles possibles avec de telles approches ludiques du moi, courantes dans l'art contemporain, comme le fait Bilheran, qui rejette trop rapidement le concept de « sculpture de soi » dans le cas de Debord[164].

Par-delà l'idée de « sculpture de soi », qui implique peut-être la reproduction formelle et le décalque de soi — bref, qui implique l'*œuvre* — l'idée de production de soi ne présuppose aucune forme à constituer et à faire circuler dans le domaine du visible. La production de soi implique d'abord et surtout l'action : elle désigne l'ensemble des moyens employés par le sujet pour se (re)produire en tant que sujet, pour se manifester en tant qu'agent et présence dans le monde. Car l'action, tout comme l'œuvre, constitue un moyen d'apparaître aux autres. Par l'action, Debord s'est bien sûr produit lui-même en tant que figure révolutionnaire, mais il a eu besoin d'un « supplément » pour transfigurer son existence sur le plan mythique. Il s'est ainsi construit une personnalité et une légende à l'aide de la médiation. L'écriture par détournements est restée le moyen privilégié dans cette sculpture de soi. Si Debord a besoin d'une multitude de figures pour parvenir à l'existence, il est néanmoins parvenu à imposer un mythe unifié, l'ensemble des masques ne constituant qu'une manifestation incomplète d'une figure baroque sans cesse en mouvement. En jouant

---

[164] « Un concept comme la sculpture de soi, qu'on retrouve chez les stoïciens, chez Michel Foucault et chez Michel Onfray, me parait ainsi strictement anti-debordien » (Bilheran 2007 : 219). Plus loin dans le même ouvrage : « Cette idée de la création permanente de ses propres qualités, comme Dieu n'a créé le monde qu'une seule fois, mais le recrée indéfiniment puisqu'à chaque instant il maintient son existence, ne me semble pas identique à la notion de sculpture de soi […] : Debord suit sa pente » (Bilheran 2007 : 258)

avec lui-même en tant qu'*image*, Debord témoigne de la duplicité profonde qui caractérise la conscience de soi dans l'univers contemporain.

La conscience de soi, dans la société du spectacle, évolue vers de nouvelles formes dans lesquelles persiste et croît la structure surmoïque. Il faut comprendre ce nouveau rapport à soi par l'intermédiaire des possibilités médiatiques inédites offertes par la société spectaculaire. Dans cette dernière, le sujet et son désir deviennent pleinement *aliénés*, c'est-à-dire prisonniers du regard de l'Autre, et de son jugement craint et attendu. Partout règne cette impression d'être surveillé, jugé, évalué par un grand Autre inidentifiable, inassignable, mais pourtant sans cesse présent. Pour le sujet, plus aucun exil n'est possible : ses faits et gestes, partout, sont potentiellement disponibles aux autres. L'enfer, c'est les autres, mais avant, on pouvait au moins s'enfuir un moment. C'est l'histoire du passé : « Dans un monde unifié, on ne peut s'exiler » (Debord 2006 : 1673). Le moi-image étant désormais partout accessible pour une infinité d'autres sujets, je ne me pense plus moi-même qu'en fonction de ce rapport médiatisé avec ces autres sujets. L'*imago* du moi s'en trouve irrémédiablement modifiée.

Dans la société spectaculaire, l'image de soi, prise dans un miroir, ne s'évanouit jamais : chacun est amené à vivre en permanence avec son reflet, et avec celui des autres. La possibilité du regard est sans cesse multipliée : tout s'offre au regard de l'autre, rien ne lui échappe. De même que je peux jouir sans limites du spectacle de l'autre, l'autre peut jouir à tout moment du mien. Dans cette société de voyeurs, la conscience du moi social, du moi en tant qu'image, devient permanente dans l'esprit. Je me vois constamment agir de l'extérieur, comme si je me regardais vivre. Dans cette configuration, c'est le rapport au réel en entier qui s'évanouit peu à

peu : nous traversons l'existence séparés de nous-mêmes et de ceux qui nous entourent, comme si rien ne nous concernait directement. En fin de compte, c'est en spectateur médusé de notre propre vie que nous avançons : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (Debord 2006 : 766).

Dans la société hypermédiatique, ce sont donc des images qui circulent et qui servent d'intermédiaires entre les êtres : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes médiatisé par des images » (Debord 2006 *SdS* : 767)[165]. Le sujet intériorise ce rapport imaginaire avec l'autre, médiatisé par des images, et sent que rien dans ses faits et gestes ne Lui échappe. Le sujet se dédouble lui-même, et devient son propre juge, son propre tyran, adoptant tour à tour le point de vue du coupable et du juge, dans une sorte de nouvelle « servitude volontaire ». Ce rapport à soi est permis par la duplication du moi dans la production médiatique moderne, et l'image de soi ainsi instituée[166]. Le sujet contemporain est donc le sujet de l'image par excellence. C'est en grande partie via la médiation d'images que se fonde aujourd'hui le « lien social », ou le peu qu'il en reste ; c'est aussi par les images que les sujets accèdent au désir et font l'apprentissage de la sexualité. Enfin, c'est par sa fréquentation des images que le sujet construit son identité, son monde imaginaire. C'est en tant que sujet de la

[165] Ce n'est pas un hasard si l'absence de réelle communication entre les êtres est un des thèmes favoris de Debord, qui voit dans l'image un outil de séparation bien plus qu'un outil de liaison. La séparation est selon lui le drame par excellence de la société spectaculaire-marchande, dont les sujets sont « séparés entre eux par la perte générale de tout langage adéquat aux faits, perte qui leur interdit le moindre dialogue; séparés par leur incessante concurrence […], ils sont même séparés de leurs propres enfants, naguère encore la seule propriété de ceux qui n'ont rien » (Debord 2006 *IGI* : 1763).

[166] Notons à ce sujet que si l'hédonisme est devenu une des valeurs autoproclamées de cette société, on rencontre pourtant peu de véritables pratiques hédonistes. Jamais le sentiment de culpabilité et la pratique de l'auto-surveillance de soi n'ont été aussi forts. Dans ce monde où l'image-apparence est le principal véhicule de l'expression et de la manipulation, la pression que ressent le sujet qui se confronte sans cesse à sa propre *image* sociale est d'une grande violence ; cette pression crée possiblement une tension psychique plus intense que dans le rapport autoritaire traditionnel dans lequel l'oppression n'est pas complètement intériorisée.

société médiatique que Debord s'est converti en ennemi de cette même société. Il a toutefois conservé les armes de cette dernière, et on voit difficilement comment il aurait pu en être autrement ; « Debord est de son temps : il ne peut "être mieux que son temps ; mais, au mieux, être son temps" (Hegel) » (Jorn 2001 : 297).

La position de Debord, dans ce contexte, apparaît comme infiniment paradoxale. Tout d'abord, Debord se présente comme un individu sans surmoi, acceptant pleinement sa nature et ses inclinaisons, ne se souciant guère des interdits sociaux ou de l'opinion d'autrui. Assumant pleinement son droit à la *jouissance*, Debord s'affiche comme quelqu'un évoluant entièrement en dehors du regard de l'Autre, son œuvre et sa vie se déroulant à l'extérieur du spectacle. Ce non-rapport avec l'Autre, ce violent rejet du public, témoigne pourtant d'une conscience aigüe de ce rapport médiatisé qui caractérise, selon Debord, l'aliénation contemporaine. Alors que son œuvre prétend se dérober au regard, elle ne cesse de convoquer un Jugement ; en écrivant son propre *Panégyrique*, Debord exige évidemment soumettre son existence passée au regard inquisiteur de la postérité : cet individu mérite-t-il autant d'éloges ? Un individu qui a vécu de la sorte représente-t-il un cas *exemplaire* ? L'hostilité manifestée envers le public apparait davantage comme une posture virile ayant comme fonction de mimer avec surenchère l'indifférence et le mépris. Dans les faits, l'œuvre de Debord se construit elle aussi dans un rapport intériorisé avec un public, même si elle le nie. S'il en était autrement, Debord n'aurait tout simplement pas tenu à laisser de *traces*.

En écrivant et réécrivant sans cesse l'histoire de sa propre vie au sein de nombreux médiums, le projet autobiographique ou mémorialiste s'inscrit parfaitement dans une économie spectaculaire qui médiatise les existences, sépare les

individus et sépare la vie d'elle-même[167]. Si Debord pratique l'écriture, il a néanmoins conscience que cette dernière est inséparable de la question du pouvoir :

> Le temps irréversible est le temps de celui qui règne ; et les dynasties sont sa première mesure. L'écriture est son arme. Dans l'écriture, le langage atteint sa pleine réalité indépendante de médiation entre les consciences. Mais cette indépendance est identique à l'indépendance générale du pouvoir séparé, comme médiation qui constitue la société. Avec l'écriture apparaît une conscience qui n'est plus portée et transmise dans la relation immédiate des vivants : une mémoire impersonnelle, qui est celle de l'administration de la société. « Les écrits sont les pensées de l'État ; les archives sa mémoire. » (Novalis) (Debord 2006 *SdS* : 823).

L'écriture crée une division entre soi et les autres. Liée à l'exercice de la souveraineté, elle perpétue la mémoire de l'État. À travers l'écriture de soi, Debord se dédouble et devient *image* pour les autres. C'est uniquement à travers cette duplicité qui évacue l'immédiateté du vécu qu'il parvient à se constituer comme mythe qui perdurera dans le temps[168].

Mais il faut l'admettre, et évoquer Debord en exemple, la société médiatique offre *aussi* de nouvelles possibilités émancipatrices à ce sujet de l'audiovisuel. Désormais, l'idéal du moi rencontre un territoire privilégié dans des pratiques médiatiques partout accessibles, partout diffusées. À une époque où le web démocratise encore davantage l'accès à la culture, nous sommes à l'aube d'une nouvelle approche de la réception et de la création. Les possibilités de détournement

---

[167] À propos de la *fascination* servile produit par « l'autorité » de Debord, Apostolidès écrit : « Et la machine ne cessera de produire son effet de piège tant que l'*image* de Debord ne sera pas critiquée comme un produit paradoxal de la société marchande » (Apostolidès 2006 : 217). Il ne faut pas interpréter ce positionnement spectaculaire-marchand comme un résultat accidentel ou comme une tentative de falsification, mais bien comme une donnée inscrite au cœur même de l'œuvre.

[168] Tout comme Roland Barthes, Marshall McLuhan reconnaît que la société médiatique contemporaine est une fabuleuse usine de mythes nouveaux, comme en témoignent ces propos tirés de l'article « Mythe et média » : « Le mythe est toujours un montage qui, par un effet de transparence, réunit en une seule image, ou seule situation, plusieurs espaces ou plusieurs durées. Cette compression, cette superposition de couches sont inséparables du mouvement électronique – c'est-à-dire simultané – de l'information […] » (McLuhan 1977 : 92).

qu'offre l'univers virtuel sont pratiquement infinies, mais toujours largement à explorer. J'ai souligné comment l'économie du détournement était *interne* au spectacle ; pour le sujet hypermédiatique, le détournement représente peut-être une des seules façons de se positionner en tant que *producteur* dans une sphère informationnelle déjà sursaturée. Le détournement apparaît ainsi comme reconquête de la parole et de l'expression. L'idée de création devrait de plus en plus se dégager de la question de l'*originalité* pour se positionner dans la question de la réutilisation, de la réactivation, en finissant avec toute une métaphysique traditionnellement attachée au travail de l'artiste en tant que créateur de *nouveau*. Les récentes possibilités qu'offre l'univers virtuel dans l'idée de production de soi restent à explorer, mais on peut parier que de nombreuses surprises vont émerger de ce côté. Du point de vue de l'expression de la subjectivité, il faut donc cesser de considérer la sphère du spectacle uniquement comme un domaine d'*aliénation* ; à partir du moment où j'agis en *acteur*, les différents médiums deviennent de simples extensions de mes organes, des moyens d'augmenter ma puissance et d'intensifier ma présence dans le monde. Dans cette perspective, la société du spectacle numérisée, parce qu'elle rend disponible à tous un grand nombre d'informations (y compris de larges pans de ce qu'on appelle le « patrimoine culturel de l'humanité ») et de nombreux canaux de diffusion, fournit des moyens afin de créer les conditions permettant un « communisme artistique » réel, comme le rêvaient déjà Debord et Wolman en 1957.

Bien sûr, le détournement peut servir plusieurs ordres du discours. Pour Debord, le détournement, quand il n'est pas utilisé à des fins de propagande, sert principalement l'expression personnelle ou collective, devenant une forme d'écriture du moi. Tous les médiums peuvent servir cette entreprise, de l'enregistrement sonore

au cinéma, du livre à l'art visuel (peinture, collage) ; Debord ira jusqu'à utiliser des bouteilles de rhum pour composer une métagraphie[169] (*Histoire de gestes*) en 1953. L'ambition de Debord fut donc aussi d'inventer un nouvel art d'écrire. À travers les nouveaux moyens qu'offre l'univers virtuel, l'identité nomadique peut se produire elle-même selon une multitude de métamorphoses, brouillant les pistes, permettant à chacun d'avancer masqué, de s'inventer un moi idéalisé, dans une société où finalement personne n'est réellement ce qu'il prétend être : « [...] quiconque a vu des masques, dans un bal, danser amicalement ensemble, et se tenir par la main sans se connaître, pour se quitter le moment d'après, et ne plus se voir ni se regretter, peut de faire une idée du monde » (citation de Vauvenargues dans Debord 2006 *PAN.2* : 1706).

Dans ce cadre, la société du spectacle permet d'élargir considérablement le jeu des masques, transportant le bal universel au niveau du « village planétaire ». Les nouveaux médias nous permettent désormais d'imaginer une sorte « d'artiste total » capable de reprendre et de réactiver n'importe quel signe de l'univers culturel dans une démarche pouvant viser l'exaltation du moi. Debord a montré la voie en systématisant en premier la pratique du détournement dans une démarche de production de soi. Une de ses plus grandes ambitions fut de transformer sa vie en

---

[169] On ne peut bien sûr pas réduire les métagraphies lettristes à une simple forme d'écriture du moi ; le caractère critique et contestataire doit dominer le procédé. Plus encore, les métagraphies doivent agir directement sur le réel, et c'est pourquoi les lettristes de Debord, pour différencier leurs œuvres des métagraphies de la première période (celle d'Isidore Isou), parlent de *métagraphies influentielles*. Ces dernières « sont la traduction, clairement énoncée par leurs auteurs, de leur volonté d'agir, au moyen de ces créations nouvelles, sur le comportement du spectateur, de *l'influencer*, changer ses habitudes et aider ainsi à la transformation d'un monde, d'un ordre social que, globalement, ils réprouvent » (Beauffet 2004 : 78). Pourtant l'usage de métagraphie n'est pas seulement social ; la métagraphie peut aussi représenter une forme de message codé, une expression personnelle principalement destinée aux autres membres du groupe lettriste, comme le reconnait Debord dans une lettre à Chtcheglov de avril 1963 : « La métagraphie avait, me semble-t-il, cette valeur de messages entre nous, à un moment » (Debord 2006 : 128). Ces collages, proches des photomontages dadaïstes et constructivistes, participent donc directement à la construction mythologique lettriste.

œuvre d'art, et cette perspective est désormais commune à de nombreux créateurs — dont une majorité évoluant dans le monde des arts visuels — qui mythifient et intensifient leur propre existence, qui devient de facto une œuvre en soi. Cette pratique qui consiste à se fabriquer une ou des identités idéelles à partir de la médiation, à se constituer soi-même en figure mythologique, est d'ailleurs bien présente dans l'univers du spectacle ; pensons par exemple à un David Bowie, qui ne cessait de s'inventer de nouveaux « personnages conceptuels » lors de son impressionnante production des années 70. D'autres figures du monde musical se sont aussi inventé un personnage mythologique complexe (Sun Ra), tandis que des acteurs en sont venus à s'identifier complètement à leur personnage (Bela Lugosi), transposant dans le réel le domaine de l'imaginaire. L'ouverture du domaine identitaire dans la société du spectacle permet une nouvelle approche dans la production du moi ; et ce n'est pas un hasard si les thèmes de la double identité et de l'imposture sont fort présents dans la culture contemporaine. Reste maintenant à voir ce qui pourra émerger de ce contexte à partir du moment où l'expression personnelle ne se produira plus uniquement au sein de la sphère spécialisée de « l'art professionnel ». Notre époque glorifie abusivement la narration et la fictionnalisation de son moi ; et désormais chacun peut rêver de son « quinze minutes » de gloire. Les moyens multimédias permettent d'élaborer une complexe stratégie d'énonciation, de nouveaux modes d'apparition, en multipliant les puissances du faux et les doubles imaginaires. Cette tendance participera d'une virtualisation croissante de nos existences.

D'un point de vue littéraire, l'écriture par détournement ou par appropriation a encore un bel avenir devant elle. La publication en 2007 de l'essai de Jonathan

Lethem, *The Ecstasy of Influence : A Plagiarism* (une défense du plagiat uniquement composée de détournements) et celle, plus récente (2010), du manifeste de David Shields, *Reality Hunger : A Manifesto* (618 paragraphes numérotés dont la moitié est composée de détournements), nous montre que l'époque n'a jamais été aussi favorable à un tel type de création littéraire. Plus encore, ces essais fournissent l'image d'un nouveau type de « génie » littéraire, non plus basé sur l'expression originale directe, mais sur le choix et le *montage* de diverses citations auxquelles on a « retiré les guillemets »[170], en assumant pleinement le contenu à titre d'auteur. En quoi ce nouveau mode de construction du discours est-il moins profond, moins original que l'écriture traditionnelle qui vise « l'authenticité »? Cette question risque de devenir obsolète rapidement. Car il ne s'agit bien sûr pas simplement de « voler » des morceaux aux autres, mais bien de composer une nouvelle œuvre organique à l'aide de ces fragments. Ce n'était qu'une question de temps avant que les techniques d'appropriation d'abord popularisées au sein des arts visuels gagnent le terrain de la littérature. Rien ne nous empêche de croire que de grandes œuvres pourront naître de tels procédés dont Debord fut parmi les premiers à appliquer dans le domaine littéraire. En ce sens, il faudra bien reconnaitre que les *Mémoires* de 1957 constituent un des ouvrages poétiques les plus novateurs de la seconde moitié du XXe siècle.

[170] « L'art de citer sans guillemets est en corrélation très étroite avec la théorie du montage » (Benjamin 1989 : 416).

5.2. Néobaroque et anachronisme

L'histoire est toujours contemporaine,
c'est-à-dire politique…
Antonio GRAMSCI

Depuis quelques que décennies, la question du baroque est revenue en force dans les perspectives critiques sur la culture contemporaine. Plusieurs penseurs s'accordent pour affirmer que notre époque réactive à sa manière le baroque historique, ce qui apparaît d'abord dans le domaine de l'esthétique. Mais le baroque, s'il provoque une exaltation de la forme, est d'abord affaire de *sensibilité*, une façon d'être dans le monde. En plus d'avoir produit une *œuvre* qu'on peut qualifier de baroque, Debord témoigne d'une sensibilité néobaroque. En 1989, le texte testimonial *Panégyrique tome 1* se termine d'ailleurs sur un étrange éloge de la mentalité baroque : « Personne, mieux que Shakespeare, n'a su comment se passe la vie. Il estime que nous "sommes tissés de l'étoffe dont sont faits les rêves". Calderón concluait de même » (Debord 2006 *PAN.1* : 1685). Pour Shakespeare et Calderón, on le sait, la vie est un songe. Le baroque correspond au moment où l'on doute constamment de la véracité des choses : dans ce monde instable et évanescent, toute substance est modifiable et périssable. Si bien que toutes les choses terrestres ne sont que des « ombres » d'elles-mêmes : dans le vaste théâtre du monde, tout n'est qu'un jeu sur les apparences, et l'Être existe uniquement dans l'ordre de l'apparaître. Cette instabilité fondamentale du monde est à la base de l'angoisse baroque, et de son éloge paradoxal d'un monde terrestre condamné à demeurer dans l'opacité, car la direction des choses est toujours l'œuvre d'une force inconnue. Le baroque originel se produit

au moment où Dieu s'éloigne du monde et laisse l'humanité se découvrir elle-même dans son mystère et ses possibilités. C'est l'angoisse liée à cette perte qui provoque le moment baroque, désespérément à la recherche d'un ordre qu'on devine disparu à jamais. Dans la modernité, une fois le crépuscule des idoles devenu un fait accompli, le sentiment baroque ne prend plus naissance à partir du domaine de la foi ou de la croyance. C'est désormais l'Histoire qui incarne cette force transcendantale qui aspire toute chose vers le gouffre et soumet les hommes à ses étranges desseins. Mais le monde dans lequel nous habitons demeure toujours aussi impénétrable.

Notre époque revit donc à sa manière ce moment baroque où l'humanité découvre que le réel fuit sans cesse sous les apparences trompeuses. Cette perte de sens se retrouve en effet entièrement dans la société spectaculaire, où les gens « tournent en rond dans la nuit et sont consumés par le feu. Ils se réveillent effarés, et ils cherchent en tâtonnant la vie. Le bruit court que ceux qui l'expropriaient l'ont, pour comble, égarée » (Debord 2006 *IGI* : 1399-1400). La conscience baroque se manifeste de nouveau dans l'époque contemporaine, qui est une époque dans laquelle tous les repères traditionnels disparaissent, emportés par le tourbillon destructeur de la modernité. On retrouve un parallèle évident entre le moment baroque et la société du spectacle : le spectacle, en tant que mystérieux opérateur du monde de l'artifice, est ce monde de l'illusion généralisée. L'aliénation par rapport au monde des marchandises devient une manifestation moderne du rêve baroque. L'aliénation vécue dans un univers radicalement transformé par la marchandise apparaît tout d'abord au sein d'une *séparation* dramatique entre l'homme et son milieu. Les hommes n'habitent plus la Terre comme leur propre planète, comme le lieu de leur demeure mentale et physique : ils traversent leur propre existence comme des touristes, comme

des *spectateurs* ébahis devant un monde hostile qu'ils ont renoncé à comprendre et à diriger. Dénoncer ce pseudo-désir n'équivaut évidemment pas à une volonté de retour à un désir plus « authentique » qui préexisterait au règne de la marchandise :

> Sans doute, le pseudo-besoin imposé par la consommation moderne ne peut être opposé à aucun besoin ou désir authentique qui ne soit lui-même façonné par la société et son histoire. Mais la marchandise abondante est là comme la rupture absolue d'un développement organique des besoins sociaux. Son accumulation mécanique libère un artificiel illimitée, devant lequel le désir vivant reste désarmé. La puissance cumulative d'un artificiel indépendant entraîne partout la falsification sociale de la vie sociale. (Debord 2006 *SdS :* 790).

L'aliénation moderne se différencie des aliénations antérieures par une disjonction radicale entre les besoins organiques des hommes et l'infinité de nouveaux besoins « artificiels » que lui prépare l'économie marchande. Cette rupture est d'ordre anthropologique : c'est la nature même de l'homme et de son désir qui est propulsée dans les sphères de l'artificiel, les sphères de la non-nécessité absolue. Le domaine du non-vivant est le domaine séparé de la marchandise qui s'impose au désir et qui redéfinit en profondeur notre être-dans-le-monde.

Le temps réparti à une vie humaine, qui représentait autrefois l'unité de mesure appropriée pour appréhender la nature des changements historiques, se trouve complètement dépassé par les changements incessants du milieu. L'esprit humain se trouve vaincu par la capacité d'agir qu'explore l'époque à tous les niveaux. Cette absence de *souveraineté* identifiable derrière le potentiel d'intervention contenu dans les techniques représente une des formes du drame politique actuel, et c'est ce dilemme que les situationnistes se proposaient de résoudre en premier lieu : « Nous vivons une crise essentielle de l'Histoire, où chaque année pose plus nettement le problème de la domination rationnelle des nouvelles forces productrices » (Debord

2006 *RCS* : 309). Les nouvelles forces productrices de la société moderne se définissent d'abord par leur extraordinaire capacité d'intervention sur le milieu de vie. L'environnement change en effet maintenant beaucoup plus vite que les hommes qui l'habitent, si bien que le fameux proverbe arabe selon lequel « les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leur père » est sans doute plus vrai que jamais (Debord utilise ce dicton dans ses *Commentaires* en 1988). La vitesse avec laquelle le monde évolue désormais est cependant proportionnelle à la vitesse avec laquelle les êtres se désinvestissent de leur propre vie et abandonnent l'idée d'un contrôle rationnel des moyens et des outils : « Notre époque accumule des pouvoirs, et se rêve rationnelle. Mais personne ne reconnaît comme siens de tels pouvoirs » (Debord 2006 *CdS :* 543). Le repli des hommes dans la sphère privée n'est qu'un symptôme de cette époque posthistorique de « mobilisation infinie », cette époque des « moyens sans fins ».

Cette mobilisation quasi militaire de tous les corps et de toutes les techniques disponibles en vue d'une action ou d'une production transformatrice définit une époque qui a perdu tout point stabilisateur. C'est parce que les grands systèmes de totalisation ont échoué que notre époque répète l'angoisse à la base du baroque originel, comme l'explique Debord dans ses « Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire » (1960, écrit conjointement avec Daniel Blanchard) :

> Le résultat de ces transformations est, contrairement aux apparences, une inculture généralisée à tous les niveaux de connaissance : la synthèse scientifique ne s'effectue plus, la science ne se comprend plus elle-même. La science n'est plus pour les hommes d'aujourd'hui une clarification véritable et en actes de leur rapport avec le monde ; elle a détruit les anciennes représentations, sans être capable d'en fournir de nouvelles. Le monde devient illisible comme unité ; seuls

> des spécialistes détiennent quelques fragments de rationalité, mais ils s'avouent incapables de se les transmettre (Debord 2006 : 512-513).

Une époque qui perd son centre, et qui perd le principe d'unité au profit d'une multitude de signes et de jeux de langage sans lien entre eux, réactive le surplus de sens que découvrait pour la première fois l'époque baroque, incrédule devant la multiplicité et la divisibilité infinies des signes. Mais alors que l'explication du monde se dégageait du principe divin, la science moderne promettait une nouvelle unité, un nouveau « point d'Archimède » permettant de comprendre l'ensemble des phénomènes de l'univers. Debord constate que la science moderne a échoué dans sa promesse d'explication du monde : pour la grande majorité des vivants, elle l'a surtout rendu plus opaque encore. Même les spécialistes sont un peu perdus entre eux, incapables de trouver un langage commun. Le baroque est affaire de lisibilité du monde, de déchiffrement de signes : celui qui est encore capable d'agencer ou de lire ces derniers en une unité ordonnée, logique et hiérarchique exprime une sensibilité classique en voie de disparition. Celui qui échoue ou abandonne une telle lecture s'en remet à l'étourdissement et au vertige que provoque le désordre du monde.

Les hommes actuels pressentent bien le caractère artificiel du monde qui les entoure. Dans ce monde de l'artifice, la question du faux et de la falsification devient centrale, et elle occupe d'ailleurs un espace important du discours social. Les marchandises ne cessent de se révéler défectueuses, trompeuses, risquées même. Et cela sans parler de la nourriture, dont la provenance et la qualité ne nous sont jamais assurées. C'est de plus en plus la réalité elle-même qui fout le camp derrière le voile de l'écran, si bien que l'homme d'aujourd'hui ne sait jamais s'il rêve, s'il est rêvé, ou si c'est le monde lui-même qui n'est qu'un mauvais rêve. Les troubles de la

personnalité qui se multiplient témoignent de ce sentiment d'irréalité généralisé qui finit par s'attaquer aux structures psychiques elles-mêmes. Les carnages multipliés par ces hommes ordinaires, « sans qualités », qui entrent dans des écoles ou d'autres lieux publics pour faire le plus grand nombre de victimes possibles sont d'autres indices de ce haut niveau de « peu de réalité » dans lequel on baigne (ce qu'avait bien souligné André Breton dans un célèbre article[171]).

Cette instabilité et cette irréalité du monde qui font naître la forme baroque se retrouvent dans la production artistique moderniste. On retrouve en effet une véritable communauté d'esprit entre le baroque originel et la production culturelle d'avant-garde. L'art d'avant-garde, parce qu'il privilégie le fragmentaire, l'ellipse, le collage, l'intrusion d'objets du quotidien, favorise une compréhension de l'art dans laquelle l'unité du monde s'est perdu. Il s'agit toujours d'en finir avec « l'organicité » de l'œuvre d'art, en prenant acte du chaos de l'univers et de l'absence de critères universels du Beau. L'art d'avant-garde se doit donc d'imiter l'absence d'ordre qui caractérise notre conscience du monde. Pour Walter Benjamin, la signification de l'œuvre baroque est toujours de l'ordre de l'*allégorie* ; et cette allégorisme continue de définir l'art moderne[172], dans lequel l'unité de l'œuvre d'art ne disparaît pas complètement, mais n'apparaît plus qu'à travers un improbable retour suivant sa destruction : « In the organic (symbolic) work of art, the unity of the universal and the particular is posited without mediation ; in the nonorganic (allegorical) work to which

---

[171] Je fais ici référence à « L'introduction au discours sur le peu de réalité » (1927). C'est le même Breton qui avait par ailleurs affirmé que « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver au poing, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule » (Breton 1988 : 782-783).

[172] Benjamin fait de Baudelaire le maître moderne de l'allégorie : « L'allégorie chez Baudelaire, au contraire de l'allégorie baroque, porte les traces de la rage intérieure qui était nécessaire pour faire irruption dans ce monde et pour briser et ruiner ses créations harmonieuses » (Benjamin 2002 : 228). De même, pour Debord, le baroquisme va de pair avec la négativité révolutionnaire. La « rage intérieure » en est le moteur.

the works of the avant-garde belong, the unity is a mediate one » (Bürger 1984 : 56). L'œuvre d'art d'avant-garde naît des ruines de l'universel et de la totalité : l'arrangement d'avant-garde est décomposition en acte, émiettements, éclats ou éclairs d'une époque de décadence[173]. Bürger a raison d'affirmer que l'art d'avant-garde peut uniquement représenter l'universel sur le mode de l'allégorie, dans un mouvement a posteriori suivant la répétition de l'absence de cette unité organique liant l'homme et la nature, le sujet représenté et son image. En ce sens bien précis, l'avant-garde prolonge à sa manière la mentalité baroque originelle.

Mais ce n'est pas uniquement parce qu'il fait partie de l'avant-garde que Debord a produit une œuvre baroque. Le baroquisme de Debord, assez singulier, se différencie nettement de celui qu'on retrouve, par exemple, chez les surréalistes. Son mépris de la forme, son rejet de l'agrément s'inscrivent dans une négation de l'art plus virulente encore que celle manifestée par les prédécesseurs surréalistes et dadaïstes. Évidemment, Debord fait preuve d'une sensibilité baroque, en plus d'expliquer les causes sociales et historiques qui font naître une angoisse baroque dans notre contemporanéité. Dans l'œuvre elle-même, le baroque prend sa source dans le jeu des masques utilisé dans l'écriture des autoportraits. L'écriture autobiographique, largement composée de détournements, exprime obliquement la personnalité de Debord à travers une série de figures qui décomposent l'unité du sujet et le mettent en mouvement. Plus encore, les détournements et les citations parviennent à briser le temps historique dans lequel Debord inscrit pourtant son action. On sait que le baroque originel advient au moment où l'homme prend

[173] « Ainsi l'allégorie reconnaît-elle qu'elle est au-delà de la beauté. Les allégories sont au royaume des pensées ce que sont les ruines dans le domaine des choses. D'où le culte baroque de la ruine » (Benjamin 2000d : 191).

conscience du caractère irrémédiable du temps et de la mortalité qui en résulte. Se dégageant du sentiment d'éternité, c'est le temps historique lui-même qui se découvre en tant que seule demeure temporelle de l'humanité. En tant que révolutionnaire, Debord se propose bien sûr d'agir dans la dimension historique elle-même. La perspective de l'acte historique ne peut prendre tout son sens que dans un monde conscient de sa propre fragilité, de sa propre mortalité. La mélancolie issue de la conscience de la mortalité ainsi que la réflexion sur la vanité des « choses terrestres » deviennent d'ailleurs centrales dans l'œuvre tardive de Debord, qui se revendique désormais ouvertement de l'esprit du baroque.

L'œuvre de Debord se dégage pourtant de tout historicisme. Ce que le montage de citations provenant de différentes époques permet justement de faire, c'est de briser la linéarité historique et de montrer une nouvelle image du présent via son rapport au passé. L'œuvre de Debord fonctionne selon une nouvelle modalité d'appréhension de l'Histoire : l'anachronisme. C'est précisément au moment où Debord quitte plus ou moins le terrain politique que l'œuvre s'ouvre vers cette nouvelle dimension. À l'histoire traditionnelle des historiens, Debord oppose une histoire autre, celle de l'«anachronie », une histoire composée des chocs entre diverses unités de temps. Cette vision de l'histoire, s'opposant à l'idée de progrès linéaire, devient de plus en plus dominante dans la modernité, qui ne cesse de problématiser son rapport au legs et à la tradition : « L'histoire, depuis deux siècles, ce n'est plus le récit du passé, c'est un mode de coprésence, une manière de penser et d'éprouver la coappartenance des expériences et l'entre-expressivité des formes et des signes qui leur donnent figure » (Rancière 2002 : 225). Dans cette vision du temps historique, le présent ne cesse d'être travaillé par des éléments du passé, et le

véritable sens de l'actuel ne peut plus advenir qu'au sein des *passages* s'opérant avec des fragments issus d'époques révolues.

Seuls des moyens modernes permettent de figurer l'anachronisme comme nouvelle forme de conscience du temps. Le montage, procédé chéri des avant-gardes s'il en est, devient le moyen privilégié pour permettre cette figuration de l'anachronisme, la disjonction fondamentale du temps. Le montage effectue cette superposition qui permet de visualiser les discontinuités du temps. Le montage, Debord l'expérimente d'abord dans son cinéma, avant de lui donner une forme littéraire via ce vaste collage que constituent les *Mémoires* de 1957. C'est pourtant dans son premier film ouvertement autobiographique, *In girum*, que Debord présente pour la première fois sa vision baroque de l'anachronisme. Avant de prendre une forme littéraire définie lors du *Panégyrique*, c'est donc d'abord au niveau de l'image qu'advient l'expérience de l'anachronie. Cela n'est pas le fruit du hasard ; l'image entretient un rapport essentiel avec le temps. Dans *Devant le temps*, Didi-Huberman explique justement comment c'est avant tout l'image qui permet de figurer l'anachronisme de l'histoire, ces nécessaires confusions et interpénétrations des unités historiques :

> […] l'anachronisme semble émerger *à la pliure exacte du rapport entre image et histoire* : les images, certes, ont une histoire; mais ce qu'elles sont, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme — un malaise, un démenti plus ou moins violent, une suspension — dans l'histoire (Didi-Huberman 2000 : 25).

Pour sa part, Walter Benjamin explique ainsi l'historicité propre aux images :

> La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. […] Chaque

> présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui (Benjamin 1989 : 479).

On comprend ici que l'historicité n'est pas contenue passivement dans l'image ; l'image est elle-même concentrée d'histoire, elle fait l'histoire dans l'ici et maintenant, dans le choc de sa présence. C'est pourquoi l'historicité de l'image[174] est avant tout liée au temps présent, à la lisibilité qu'elle acquiert ou perd à un certain moment, à la façon dont un présent se reconnaît visé par un fragment du passé.

Le montage cinématographique joue donc un rôle essentiel dans la découverte de cette ouverture du temps sur lui-même, l'exposition du travail des *fantômes* qui ne cessent de hanter les vivants. Giorgio Agamben a déjà souligné dans un article le rôle primordial que joue le montage dans le cinéma de Debord (Agamben 2004). Pour Debord, le montage ne se subordonne plus à un récit ni à la nécessité de tourner des images originales. Le montage n'est plus l'outil qui agence des plans discontinus au sein d'une continuité temporelle. Au contraire, le montage devient ce moteur qui crée des chocs temporels nouveaux entre ces plans retirés de leur matrice originelle[175]. Le type de montage que Debord met au point dans *In girum* servira de modèle à

---

[174] Ce qui assure le pouvoir disjonctif de l'image réside justement dans l'aisance avec laquelle les images peuvent être retirées de leur matrice et répétées dans un nouveau contexte. Didi-Huberman explique cette propriété de l'image : « […] nous ne pouvons produire une notion conséquente de l'image sans une pensée du temps impliquant la différence et la répétition, le symptôme et l'anachronisme, c'est-à-dire une critique de l'histoire comme soumission unilatérale au temps chronologique » (Didi-Huberman 2000 : 48).

[175] C'est uniquement la voix-off de Debord qui permet à ces morceaux d'acquérir une nouvelle signification « fixe ». Contrairement à d'autres films qui mettent aussi le montage à l'avant-plan de la démarche filmique, l'interprétation des chocs produits entre les divers fragments n'est pas laissée à la discrétion du spectateur ; dans le cinéma de Debord, le sens nouveau se subordonne entièrement à l'autorité du discours, qui s'approprie les détournements à son propre compte. Déjà, dans une lettre écrite à Ivan Chtcheglov en 1953, Debord affirme que le cinéaste Robert Bresson est « le seul metteur en scène qui ait osé faiblement pressentir la suprématie de la parole sur l'image » (Debord 2006 : 113-114). Mais malgré cette volonté de domination, les images, par la puissance qui leur est propre, échappent en partie à la violence symbolique que leur faire subir Debord dans son discours. Et c'est ainsi que son cinéma produit une certaine beauté baroque, par cette polyphonie qui prolifère malgré cette voix-off qui tente d'en limiter les effets.

l'écriture du *Panégyrique*, qui devait à l'origine être composé de plusieurs tomes. Même dans ces textes mémorialistes, c'est encore une rhétorique du *choc de l'image* qui organise le discours : les citations sont des fragments sublimes qui doivent déstabiliser le lecteur, et lui faire saisir des liens temporels inédits. Le mépris platonicien des images de Debord semble disparaître dans le tome II du *Panégyrique*, entièrement composé d'images fixes accompagnées de diverses citations (Swift, Vauvenargues, Novalis, Villon, Li Po, etc.). Encore une fois, le sens des images est encadré par le discours — indirect — de Debord : « L'image qui n'a pas été intentionnellement séparée de sa signification ajoute beaucoup de précision et de certitude au savoir » (Debord 2006 *PAN.2* : 1690-1691). Ce livre compose un vaste *montage* qui superpose des citations et des images venant illustrer la vie de Debord. La composition est presque cinématographique, et la *beauté nouvelle* naît de cet écart qui intervient entre l'écrit et l'image, une sorte de suspension du sens qui rend possible une grande quantité d'interprétations.

À travers cette composition baroque qui crée des chocs temporels, ouvrant la voie à une approche anachronique du temps, la vision même de la révolution change considérablement. La révolution n'apparaît plus uniquement comme un saut vers l'avenir, comme une projection vers le nouveau, comme une création *ex nihilo*. Au contraire, le moment révolutionnaire ne peut que se positionner à travers une *prise* sur l'Histoire, dans une conscience du passé. Dans ce cadre, la révolution, loin d'effacer le passé, expérimente une nouvelle manière d'appréhender le temps historique.

La société du spectacle se définit elle-même comme cette époque du « présent perpétuel ». Ce présent perpétuel n'efface pas l'Histoire en tant que telle, mais il empêche son actualisation dans le présent, dans le sens de cette croyance de Walter

Benjamin en un « concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps » (Benjamin 2000c : 440). Ce à quoi on assiste durant l'ère postmoderne, c'est donc à une déréalisation du présent lui-même, qui échappe à toute prise dialectique. C'est le présent qui devient obscur, insaisissable, chaotique. Le lien entre le passé et le présent étant définitivement rompu par le spectacle, l'époque actuelle apparaît alors comme l'époque des *ruines* par excellence, période historique où tous les débris du passé s'accumulent indifféremment, ayant perdu leur pouvoir d'autorité. Le révolutionnaire d'inspiration romantique devient un bricoleur évoluant au sein de ces ruines qu'il s'efforcera de réagencer.

En opposition au fantasme de destruction du passé qu'il a chéri durant sa jeunesse, Debord comprend tardivement que la tâche révolutionnaire se résume plutôt en la *construction d'un nouveau rapport au passé*. La révolution cherche certes à échapper au temps cyclique, mais elle ne peut se soustraire totalement au principe de répétition du passé. Comme l'avait déjà écrit Karl Marx dans la célèbre ouverture du *18 Brumaire de Louis Bonaparte* :

> La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. Et […] c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes (Marx 1852 : non paginé)[176].

Les morts sont les seuls modèles qui peuvent inspirer le révolutionnaire dans sa tâche de création de nouveaux modes d'existence. Seuls les anciens, en leur temps, ont

---

[176] Walter Benjamin se réfère directement à ce passage dans son article « Sur le concept d'histoire » lorsqu'il écrit : « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent". Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé d'"à-présent", qu'il arrachait au continuum de l'histoire. La Révolution française se comprenant comme une seconde Rome. […] La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé » (Benjamin 2000c : 439).

expérimenté une liberté d'esprit presque absolue ; liberté qui s'est raréfiée avec le progrès de l'économie « spectaculaire-marchande ».

Ainsi, le rapport au passé devient peu à peu central pour Debord, qui se positionne progressivement dans la tendance romantique de la révolte antimoderne. Quand ce dernier évoque en 1967 le principe marxiste d'une « exigence de la domination permanente du présent sur le passé » (Debord 2006 *SdS* : 816), il définit précisément ce que doit être la position révolutionnaire face aux forces du passé : non pas un rejet pur et simple, mais plutôt un rapport dominé par les impératifs de la lutte présente[177]. Debord rejoint ainsi le rôle que Benjamin avait attribué à l'historien matérialiste : « Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger » (Benjamin 2000c : 431). C'est uniquement dans le drame contemporain que les ruines du passé peuvent servir les vivants, en transmettant des significations qui avaient disparu de notre horizon. Car loin de se construire dans un rapport de domination unilatérale, c'est l'urgence du présent qui doit redéfinir le rôle du passé. Ce qui se produit dans les moments révolutionnaires, c'est précisément un fort réinvestissement symbolique et psychique d'un passé redécouvert dans l'urgence d'un moment de décision absolue dans le cours de l'histoire : le moment du danger.

[177] Michel Foucault se positionnait semblablement dans son approche d'historien. Voici comment il définissait son rapport à l'histoire : « Savoir, même dans l'ordre historique, ne signifie pas "retrouver", et surtout pas "nous retrouver". L'histoire sera "effective" dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être même. […] C'est que le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est fait pour trancher » (Foucault 2001a : 1017-1018). Seules les luttes présentes doivent déterminer notre rapport à l'histoire, un rapport qui ne doit pas être de l'ordre de l'objectivité, mais bien de l'ordre de la conscience subjective. L'histoire doit donc venir briser l'unité de notre être de même que l'unité de l'ordre mondial : ce savoir doit permettre de rompre la continuité historique et provoquer une action visant la transformation des rapports sociaux.

La fin de l'esthétisme moderniste-révolutionnaire des avant-gardes, manifeste dès l'après-guerre, mais définitive après les années soixante, permit à Debord de développer un nouveau rapport au passé dans ses œuvres tardives : à une époque de perte de conscience historique, recourir à une vaste culture littéraire « traditionnelle » représente en soi un acte subversif : « Quand être "absolument moderne" est devenu une loi spéciale proclamée par le tyran, ce que l'honnête esclave craint plus que tout, c'est que l'on puisse le soupçonné d'être passéiste » (Debord 2006 *PAN.1* : 1684). Cette nouvelle attitude en apparence plus « conservatrice » face à la tradition ne nie pas totalement les idéaux révolutionnaires passés ; mais elle apparaît certainement suite aux amères déceptions qui ont suivi les mouvements de mai 68. Je pense que la désillusion communautaire permit à Debord de découvrir *l'envers négatif et secret de la révolution*, qui laisse percer des puissances inédites lorsqu'elle se retourne sur elle-même, le regard tendu vers le passé comme porteur d'un monde possible. Il ne s'agit plus, comme avec l'utopie, de projeter vers l'avenir des promesses de bonheur radieux. Debord n'a d'ailleurs rien d'un utopiste, sa révolution est essentiellement mélancolique et désespérée : on peut dire de lui qu'il fut un formidable « organisateur du pessimisme ». À la fin, seuls des fragments du passé, chez lui, pouvaient provoquer une « illumination profane ».

C'est avec cette intention illuminatrice que Debord a sciemment choisi de préserver certains débris textuels de la tradition afin de les rejouer dans une nouvelle combinaison adaptée à sa lutte contre les tendances lourdes de son siècle. L'usage intempestif des ruines prend la forme de cette dialectique que Walter Benjamin a pu définir en ces termes : « Une image est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la

dialectique à l'arrêt » (Benjamin 1989 : 479). L'image du passé interrompt l'actuel en tant que continuité, dans le but de le fracasser définitivement, et de lui faire prendre une autre tangente. L'image, par son effet de choc, est le lieu privilégié de cette nouvelle poétique de la révolte qui fut, au XXe siècle, le domaine réservé de quelques rares avant-gardes.

Debord, ses œuvres tardives le démontrent, était parfaitement conscient du pouvoir de déstabilisation du temps que les images possèdent. Mais même s'il a voulu contrôler les images qu'il diffusait en en calculant les effets, il n'a pas réussi complètement à sceller le paramètre de leur réception. Car les images du passé reviennent toujours hanter les vivants sous une forme fantomatique, dans l'ordre du symptôme. En ce sens, la véritable richesse de l'œuvre de Debord se révèle en partie *contre* Debord lui-même.

Bibliographie

Adorno. Theoror W. 1999. *Notes sur la littérature*. Paris : Champs-Flammarion.

Agamben. Giorgio. 2004. « Le cinéma de Guy Debord : image et mémoire », dans *Image et Mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris : Desclée de Brouwer.

Althusser. Louis. 1994. *Écrits philosophiques et politiques, tome 1*. Paris : Stock/IMEC.

Apostolidès. Jean-Marie. 1990. « Du surréalisme à l'Internationale situationniste : la question de l'image », dans *Modern Language Notes*. Baltimore, vol. 104, n°4, septembre 1990, pp.727-749.

Apostolidès. Jean-Marie. 2004. « Guy Debord : imagier d'un enfant perdu », dans *Critique*. Paris, vol. 60, n°691, pp. 947-964.

Apostolidès. Jean-Marie. 2006. *Les tombeaux de Guy Debord*. Paris : Champs-Flammarion.

Apostolidès. Jean-Marie & Donné. Boris. 2006a. « L'œuvre absente d'Ivan Chtcheglov », dans Chtcheglov. Ivan. *Écrits retrouvés*. Paris : Allia, pp.43-60.

Apostolidès. Jean-Marie & Donné. Boris. 2006b. *Ivan Chtcheglov, profil perdu*. Paris : Allia.

Aragon. Louis. 1980. *Traité du style*. Paris : Gallimard.

Aragon. Louis. 2004. *Le Paysan de Paris*. Paris : Gallimard, « La bibliothèque Gallimard ».

Arendt. Hannah. 1999. *Condition de l'homme moderne*. Paris : Pocket, « Agora ».

Audi. Paul. 2005. *L'ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*. Paris : Le Livre de Poche, « Essais ».

Badiou. Alain. 2005. *Le Siècle*. Paris : Seuil, « L'ordre philosophique ».

Badiou. Alain. 2008. *Second manifeste de la philosophie.* Paris : Fayard, « Ouvertures ».

Bataille. George. 1970. *Œuvres complètes, tome 1 : Premiers écrits (1922-1940).* Paris : Gallimard.

Bataille. Georges. 1976. *Œuvres complètes, t. VIII*. Paris : Gallimard.

Baronian. Jean-Batiste. 2006. *Baudelaire*. Paris : Folio, « Biographies ».

Baudelaire. Charles. 1968. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil.

Beauffet. Jacques. 2004. « Métagraphies influentielles », dans Ciret, Yan [dir.], *Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art.* Paris : Paris-Musées ; Saint-Etienne : Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole, pp.78-80.

Bénichou. Paul. 1948. *Morales du grand siècle*. Paris : Gallimard.

Benjamin. Walter. 1989. *Le Livre des passages : Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : Cerf.

Benjamin. Walter. 2000a. *Œuvres I*. Paris : Folio.

Benjamin. Walter. 2000b. *Œuvres II*. Paris : Folio.

Benjamin. Walter. 2000c. *Œuvres III*. Paris : Folio.

Benjamin. Walter. 2000d. *Origine du drame baroque allemand*. Paris : Champs-Flammarion.

Benjamin. Walter. 2002. *Baudelaire*. Paris : Payot.

Benjamin. Walter. 2003. *Essais sur Brecht*. Paris : La Fabrique.

Bilheran. Jean Claude. 2007. *Sous l'écorce de Guy Debord le rudéral*. Paris : Sens & Tonka.

Blondel. Éric. 1986. *Nietzsche, le corps et la culture : la philosophie comme généalogie philologique*. Paris : Puf, « Philosophie d'aujourd'hui».

Bourdieu. Pierre. 1998. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Points, « Essais ».

Bourseiller. Christophe. 2001. *Vie et mort de Guy Debord*. Paris : Pocket.

Brecht. Bertolt. 1970. *L'Achat du cuivre*. Paris : L'Arche.

Breton. André. 1988. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Breton. André. 1992. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Brochier. Jean-Jacques. 1977. *L'aventure des surréalistes, 1914-1940*. Paris : Stock.

Burdeau. Emmanuel. 2005. « Légendes pour G. D. », dans *Les Cahiers du cinéma*, Paris, n°605, octobre 2005, pp.90-91.

Bürger. Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Chevalier. Louis. 1984. *Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIXe siècle*. Paris : Hachette.

Chtcheglov. Ivan. 2006. *Écrits retrouvés*. Paris : Allia.

Clausewitz. Carl von. 2006. *De la guerre*. Paris : Rivages, « Petite bibliothèque ».

Danesi. Fabien. 2008. *Le mythe brisé de l'Internationale situationniste : l'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse*. Paris : Les presses du réel.

Debord. Guy. 2004. *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*. Paris : Fayard.

Debord. Guy. 2006. *Œuvres*. Paris : Gallimard, « Quarto ».

Debord. Guy. 2008. *Correspondances, tome 7*. Paris : Fayard.

Deleuze. Gilles. 1985. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Minuit, « Critique ».

Deleuze. Gilles & Guattari, Félix. 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Minuit.

Deleuze. Gilles. 1993. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, « Paradoxe ».

Derrida. Jacques. 1991. *Donner le temps*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet ».

Didi-Huberman. Georges. 2000. *Devant le temps*. Paris : Minuit, « Critique ».

Donné. Boris. 2004a. « Debord et le sublime, ou le retour de Guy l'Éclair », dans Ciret, Yan [dir.], *Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art.* Paris : Paris-Musées ; Saint-Etienne : Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole, pp.13-21.

Donné. Boris. 2004b. « Ne révélez jamais », dans Ciret, Yan [dir.], *Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art*. Paris : Paris-Musées ; Saint-Etienne : Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole, pp.27-29.

Donné. Boris. 2004c. *(Pour mémoires) : un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*. Paris : Allia.

Donné. Boris. 2005. « Apostilles », dans *Cahier critique de poésie*, Marseille, vol. 9, n°1, pp.15-19.

Donné. Boris. 2008. « Le jeu suprême de Guy Debord », dans *De(s)générations*. Paris, n°6, juin 2008, pp.31-40.

Duwa. Jérôme. 2008. *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles. Histoire et documents.* Paris : Editions Dilecta.

Eburne. Jonathan P. 2008. *Surrealism and the Art of Crime*. Ithaca: Cornell University Press.

Elsken. Ed Van der. 1956. *Love on the Left Bank*. Londres : Andre Deutsch.

Foucault. Michel. 1993. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, « Tel ».

Foucault. Michel. 2001a. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris : Gallimard, « Quarto ».

Foucault. Michel. 2001b. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris : Gallimard, « Quarto ».

Gauvin. Lise. 2004. *La fabrique de la langue*. Paris : Points essais.

Gonzalves. Shigenobu. 1998. *Guy Debord ou la beauté du négatif.* Paris : Mille et une nuits.

Goldmann. Lucien. 1971. *La création culturelle dans la société moderne*. Paris : Denoël/Gonthier, « Bibliothèque médiation ».

Gracián. Balthasar. 2005. *Traités politiques et esthétiques*. Paris : Seuil.

Gramsci. Antonio. 1978. *Cahiers de prison, 3*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la philosophie ».

Guilbert. Cécile. 1996. *Pour Debord*. Paris : Gallimard.

Hosbawn. Eric. 1963. *Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne*. Paris : Fayard.

Hussey. Andrew. « La mélancolie de Guy Debord », dans *Psychiatrie sciences humaines neurosciences*, Paris, vol. 6, n°1, pp.1-4.

Janover. Louis. 1980. *Surréalisme, art et politique*. Paris : Galilée.

Janover. Louis. 1995. *La révolution surréaliste*. Paris : Hachette pluriel.

Jeanpierre. Laurent. 1993. « Retournements et détournement », dans *Critique*, Paris, n° 663-664, août-septembre 2002, pp.645-659.

Jorn. Asger. 2001. *Discours aux pingouins et autres écrits*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Kalifa. Dominique. 1995. *L'encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris : Fayard.

Kalifa. Dominique. 2005. *Crime et culture au XIXe siècle*. Paris : Perrin.

Kaufmann. Vincent. 1997. *Poétique des groupes littéraires*. Paris : Puf, « écriture ».

Kaufmann. Vincent. 2001. *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*. Paris : Fayard, « Histoire de la pensée ».

Lefebvre. Henri. 1962. *Introduction à la modernité*. Paris : Minuit.

Löwy. Michael & Sayre. Robert. 1992. *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris : Payot, « Critique de la politique ».

Löwy. Michael. 2000. *L'Étoile du matin : surréalisme et marxisme*. Paris : Syllepse, « Utopie critique ».

Lütticken. Sven. « The Feather and the Eagle », dans *New Left Review*, London, n°36, november-december 2005, pp.109-125.

Magris. Claudio. 2003. *L'Anneau de Clarisse : grand style et nihilisme dans la littérature moderne*. Paris : L'Esprit des péninsules.

Mallarmé. Stéphane. 1945. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

McLuhan. Marshall. 1977. *D'œil à oreille.* Montréal : Hurtubise.

Montaigne. Michel. 2001. *Les Essais*. Paris : Livre de poche, « classiques modernes/La photothèque ».

Montaigne. Michel. 2002. *Le meilleur des Essais* (textes choisis et présentés par Claude Pinganaud). Paris : Arléa.

Muray. Philippe. 1999. *Le XIXe siècle à travers les âges*. Paris : Gallimard, « Tel ».

Nietzsche. Friedrich. 1974. *Le Cas Wagner*. Paris : Gallimard, « idée ».

Nietzche. Friedrich [et al.]. 1979. *Friedrich Nietzsche, Paul Rée, Lou von Salomé : correspondance*. Paris : Puf, « Perspectives critiques ».

Nietzche. Friedrich. 1985. *Le crépuscule des idoles*. Paris : GF Flammarion.

Nietzche. Friedrich. 1996. *Généalogie de la morale*. Paris : GF Flammarion.

Nietzsche. Friedrich. 1997. *Le Gai savoir*. Paris : GF Flammarion.

Nietzsche. Friedrich. 2000. *Par delà bien et mal*. Paris : GF Flammarion

Parti imaginaire. 2007. « Préface – À un ami », dans Blanqui. Auguste. *Maintenant, il faut des armes*. Paris : La Fabrique, pp.9-28.

Perniola. Mario. 2001. « Une esthétique du grand style : Guy Debord », dans Moser. Walter & Goyer. Nicolas [dir.]. *Résurgences baroques*. Bruxelles : Lettre volée, « Essais ». pp.209-224.

Poggioli. Renato. 1971. *Theory of the Avant-garde*. New York : Icon.

Rabant. Claude. 1997. « Le dernier gardien», dans *Lignes*, n°31, mai 1997, pp.170-181.

Rancière. Jacques. 1995. *La Mésentente : politique et philosophie*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet ».

Rancière. Jacques. 2000. *Le Partage du sensible, esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Rancière. Jacques. 2002. *La fable cinématographique*. Paris : Seuil, « La librairie du XXe siècle ».

Rancière. Jacques. 2005. « Quand nous étions sur le Shenandoa », dans *Les Cahiers du cinéma*, Paris, n°605, octobre 2005, pp.92-93.

Rochlitz. Rainer. 1981. « Avant-propos », dans Kracauer. Siegfried. *Le roman policier : un traité philosophie*. Paris : Payot, pp.5-23.

Rousseau. Jean-Jacques. 1959. *Œuvres complètes I : Les Confessions et autres textes autobiographiques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Rubio. Emmanuel. 2008. « Du surréalisme à l'I.S. : l'Esthétique en héritage ou la réinvention du romantisme », dans *Mélusine n°XXVIII. Le Surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945*. Lausanne : L'Âge d'homme, pp.95-108.

Sanguineti. Edoardo. 1967. « Sociologie de l'avant-garde », dans *Littérature et société : problème de méthodologie en sociologie de la littérature*. Bruxelles : Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, pp.11-18.

Sartre. Jean-Paul. 1985. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris : Folio.

Sloterdijk. Peter. 2001. *Essai d'intoxication volontaire*. Paris : Hachette, « Pluriel ».

Sloterdijk. Peter. 2005. *Sphères III : Écumes*. Paris : Hachette, « Pluriel ».

Sloterdijk. Peter. 2006. *Le palais de cristal : A l'intérieur du capitalisme planétaire*. Paris : Libella Maren Sell.

Sorel. George. 1990. *Réflexions sur la violence*. Paris : Seuil.

Sollers. Philippe. 2001. « Debord est un métaphysicien », dans *Magazine littéraire*, Paris, n°399, juin 2001, pp.56-59.

Stone-Richards. Michael. 1999. « Reflexion on the French and the American Perception of Guy Debord », dans *Parachute*s, Montréal, n°93, janvier 1999, pp.56-58.

Stone-Richards. Michael. 2001. « Néo-stoïcisme et éthique de la gloire : le baroquisme chez Guy Debord », dans *Pleine Marge*, Paris, vol. 34, décembre 2001, pp.83-100.

Tamuly. Annette. 1985. « Le surréalisme entre mythe et utopie », dans *Mélusine n°VII*. Lausanne : L'Âge d'homme, pp.49-58.

Vogt. Ulrich. 1985. « Nouveau mythe et mythe nouveau », dans *Mélusine n°VII*. Lausanne : L'Âge d'homme, pp.59-68.

Sites internet :

Berna. Serge. 1950. « Grand Meeting des Ratés ».
Récupéré le 18 octobre 2010 : http://debordiana.chez.com/francais/rates.htm

Bourseiller, Christophe. 2006. « Transgresser ou disparaître : les situationnistes à l'épreuve de la vie ».
Récupéré le 10 mai 2010 :
http://christophebourseiller.zumablog.com/index.php?sujet_id=9625

Breton, André & Trotski, Leon. 1938. *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant*.
Récupéré le 29 juillet 2006 du site web :
http://www.marxists.org/francais/trotsky/oeuvres/1938/07/lt19380725c.htm

Debord. Guy. 1954. « Cinéma », dans *Potlatch (1954-1957)*.

Document Word. Récupéré le 10 octobre 2010 :
http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/Potlatch.html

Donné. Boris, *et al*. 2007. « Table-ronde sur le cinéma de Debord ». Enregistrement sonore. Récupéré le 31 octobre 2010 :
http://www.lecranstdenis.org/evenement-171.html

Dupuis. Jérôme. 2009. « Debord en situation délicate ».
Récupéré le 2 novembre 2010 :
http://www.lexpress.fr/culture/livre/debord-en-situation-delicate_823662.html.

Ladous. Régis. 1999. « Lacenaire et Netchaïev ».
Récupéré le 8 juillet 2007 :
http://www.aleph-idris.com/trois/lacenaire.htm

Lafargue. Paul. 1883. *Le droit à la paresse*.
Document Word. Récupéré le 10 octobre 2010 :
http://classiques.uqac.ca/classiques/lafargue_paul/droit_paresse/droit_paresse.html

Lukács, Gyorgy. 1922. *Histoire et conscience de classe.*
Document Word. Récupéré le 10 octobre 2010 :
http://classiques.uqac.ca/classiques/Lukacs_gyorgy/lukacs_gyorgy.html

Marx, Karl.1852. *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte.*
Récupéré le 8 juillet 2007 :
http://www.marxists.org/francais/marx/works/1851/12/brum.htm

Engels. Friedrich. 1873. *Le programme des émigrés blanquistes de la Commune*.
Récupéré le 18 octobre 2010 :
http://www.marxists.org/francais/engels/works/1873/06/18730600.htm